Til Riemenschneider




the
university of
connecticut
libraries





Til Riemenschneider.

Sein Leben und Wirken.



Til Riemenschneider.

Sein Leben und Wirken.



Dargestellt

von

Dr. G. Anton Weber,

o. Hochschulprofessor.

Mit 70 Abbildungen.

Dritte, sehr verbesserte und vermehrte Auflage.



Regensburg 1911.

Druck und Verlag von J. Habbel.



Aus der Vorrede zur ersten Auflage.

Vorliegende Schrift hat sich zur Aufgabe gesetzt, ein möglichst getreues Bild von dem Leben und künstlerischen Schaffen des fränkischen Meisters zu zeichnen. Irrige Anschauungen und Angaben über sein Leben und seine Werke werden berichtigt; manche in den einschlägigen Schriften über Kunst als ausgezeichnet gepriesene Arbeiten, deren Meister bisher zweifelhaft (Creglinger Altar) oder noch ganz unbekannt (Münnerstädter Altar, Marien- und Blutaltar zu Rothenburg) war, werden seiner Künstlerhand zugeeignet; viele unbekannte Schöpfungen werden ans Licht gezogen. Zu diesem Zwecke wurden von mir fast alle beschriebenen Werke an Ort und Stelle einer eingehenden Prüfung und Beurteilung unterstellt und vielfach bisher noch ganz unbekannte Handschriften (Münnerstädter, Rothenburger, Würzburger) verwertet.

Würzburg, im Mai 1884.

Aus dem Vorworte zur zweiten Auflage.

Meine Schrift über Riemenschneider erregte ein großes Interesse für den fränkischen Künstler, und so wurde in kurzer Zeit die starke Doppelausgabe — Programm der Studienanstalt Würzburg und Buchhandelausgabe mit Lichtdrucken — vergriffen und eine neue Auflage notwendig.

Bei dieser habe ich mich redlich bemüht, das Angefangene fortzusetzen und zu verbessern. Deshalb habe ich weite Reisen gemacht, Kirchen und Sammlungen besucht sowie in vielen Archiven geforscht, um festzustellen, ob die Arbeiten zu den von mir darzustellenden gehören. Dadurch habe ich manches neue Werk entdeckt und wichtige Urkunden (Münnerstädter, Rothenburger, Würzburger) zum ersten Male veröffentlichen können. Aber auch mehr als eine Reise, durch ungenaue und unrichtige Angaben veranlaßt, diente nur einem verneinenden Zwecke.

Amberg, im Oktober 1887.

Vorwort zur dritten Auflage.

Mein Buch über Riemenschneider ist seit zwei Jahrzehnten vergriffen, aber Berufsarbeiten sowie anderweitige, oftmals dringendere literarische Tätigkeit ließen mich erst jetzt zur Fertigstellung der dritten Auflage kommen.

‚Meister Dill‘ nannten vor vierhundert Jahren die Zeitgenossen Riemenschneider und feierten hoch seine Kunst in Worten und in Taten. Zwar haben spätere Zeiten, denen ein richtiger Sinn für seine Schöpfungen abhanden gekommen war, seinen Namen verunstaltet und sogar ganz vergessen, aber das wahrhaft Gute und Große bricht sich immer wieder Bahn. Die jüngste Zeit hat nicht nur den Namen des Künstlers in Erinnerung gebracht, ja durch meine Bemühungen in Wort (eigene Vorträge an verschiedenen Orten) und literarischen Arbeiten (Schriften und Abhandlungen in verschiedenen Zeitschriften und Zeitungen) ist er populär geworden, sondern man hat auch seine Werke gleich verborgenen Schätzen aufgesucht, um sie wieder zu heben, aufs neue zu bewundern und nachzuahmen. Und meine Klage, die ich in der Vorrede zur ersten Auflage (1884) aussprach, daß kein Monument seinen Namen verkünde, fand im Jahre 1894 ihre Erledigung: an dem prächtigen Brunnen auf dem Residenzplatze zu Würzburg hat Ferdinand von Miller unsern Künstler in Erz verewigt: er ist als Arbeiter sitzend dargestellt, wie er eben an einem Marienbilde schnitzt.

Die Zeit ist demnach gekommen, in welcher Riemenschneiders Name den ihm gebührenden Klang hat. Bereits im Jahre 1880 hatte ich in einem Vortrage zu Würzburg die Anregung zu einem Riemenschneider-Museum gegeben. Jetzt hat die Heimatstadt des Künstlers ein Museum errichtet, welches, wo möglich, die gesamte Lebensarbeit ihres großen Bürgermeisters, sei es in Originalen oder in Nachbildungen, vereinigen soll. Daselbst wird man den Künstler erst völlig kennen lernen.

Inzwischen hatte Karl Streit viele (echte und unechte) ‚Riemenschneider‘ photographieren lassen und diese in einem Album herausgegeben (Berlin 1888). Da diese Abbildungen die Anschauung und Vergleichung der Werke erleich-

tern, waren sie mit Freuden aufzunehmen; zu bedauern war freilich, daß sie ein ‚verkehrtes Bild' überliefern und dadurch eine falsche Vorstellung wecken können. Der beigegebene kurze (27 Seiten) Text ist allerdings bei seinem Mangel an Einheit und den zahlreichen Irrtümern ohne weitere Bedeutung. Vgl. meine Erörterungen in ‚Zeitschrift für christliche Kunst', 2 (1889), 39 f., in der Würzburger ‚Bewegung', 24 (1891), 134 ff.

E. Tönnies (Riemenschneider, Straßburg 1900) hat den Versuch gemacht, die Werke Tils nach stilistischen Gründen zeitlich zu ordnen. Aber wo keine urkundlichen Beglaubigungen vorliegen, sind die Angaben eben nur persönliche Meinungen. Überhaupt wirtschaftet die Kunstgeschichte ‚viel zuviel mit subjektiven Empfindungen und Gefühlen, mit nachhelfender Phantasie, wo nüchterne Kritik am Platze wäre' (Allgemeine Zeitung 1908, S. 824). Dazu kommt der ‚verderbliche Einfluß eines einmal von einer „Autorität" mit apodiktischer Zuversicht ausgesprochenen Werturteils, das von ihren bewundernden Anhängern und anderen Kunstjüngern trotz seiner höchstpersönlichen Subjektivität als Offenbarung weiter getragen wird', zumal wenn die ‚Autorität' bei Besetzung von Stellen Einfluß üben kann oder will.

Eigentümlich und unberechtigt ist jedoch die Ausführung von Tönnies (S. 43): Bode — dessen Bedeutung doch nicht mit Unwahrheiten begründet zu werden braucht, und dem eine solche Schmeichelei nicht angenehm sein kann — habe durch seine Arbeit (in der ‚Geschichte der deutschen Plastik' vom Jahre 1887) das große Verdienst, ‚einen vollständig in Vergessenheit geratenen Künstler wieder entdeckt und zu Ehren gebracht zu haben'. Dieses Vorgehen gegen bekannte Tatsachen erregt Mißtrauen gegen andere Behauptungen, zumal Tönnies sogar auf der nämlichen Seite 43 die Monographien registriert: ‚Becker, Riemenschneider, Leipzig 1849' und ‚Weber, Riemenschneider, Würzburg 1884'. Dazu kommt, daß seine urkundlichen Nachrichten überaus zahlreiche Fehler aufweisen. Ein Beispiel mag das erhärten. Eine Rothenburger Aufzeichnung lautet: ‚VI fl dt (dedit) im Kumpff zu wurtzpurg'. Tönnies macht nun das Pronomen ‚im' (ihm) zu einer Präposition, und den Rothenburger Kirchenpfleger Hans Kumpf zu einem Würzburger Lokale und löst auf: ‚6 Gulden wurden im Kumpf zu Würzburg bezahlt' (S. 116). Wirklich gab 6 Gulden ihm, d. i. dem Meister Til, der Pfleger Kumpf bei seiner Anwesenheit in Würzburg.

Allerdings billigt Adelmann (im 6. Bande der ‚Walhalla') die urkundlichen Nachrichten von Tönnies, aber dem Privatier Adelmann mangelte das Verständnis für alte Aufzeichnungen. Ein kennzeichnendes Beispiel ist der Abdruck einer kurzen Münnerstädter Quittung vom 23. Januar 1492,

welche er mit der Unterschrift: ‚Vertrag‘ versieht, obwohl der ausführliche Vertrag vom 26. Juni 1490 stammt.

Auch bin ich in der glücklichen Lage, das urkundliche Material über Leben und Schaffen Riemenschneiders beträchtlich zu vermehren. Gab ich aber in der zweiten Auflage die Urkunden in der Regel nur diplomatisch genau, so ziehe ich es diesmal vor, die Belegstellen gewöhnlich in moderner Sprache zu geben, die alten Texte jedoch in die Anmerkungen zu verweisen. Die meisten Leser werden diese Änderung dankbar begrüßen.

Mein Buch bringt Abbildungen, aber die Illustration soll kein Bilderbuch zum Umblättern schaffen, sondern nur eine Unterstützung für den Text sein, welcher die Hauptsache bleiben muß.

Möge die Neuauflage, welche viele bisher unbekannte Werke in den Kreis der Betrachtung zieht, einen Baustein zur deutschen Kunstgeschichte liefern, das Verständnis spätgotischer Schöpfungen fördern und Liebe zu denselben erwecken!

Regensburg, im Oktober 1911.

Weber.

Erster Abschnitt.

Deutsche Plastik um die Wende des 15. Jahrhunderts.

Jeder Künstler ist mehr oder minder von der Zeit und Kunstrichtung abhängig, in welche sein Schaffen fällt. ‚Selbst der eigenwilligste Künstler', bemerkt A. Springer, ‚liegt im Banne der herrschenden Sitte und der empfangenen Lehren.' [1]

Es würde aber zu weit führen, wollte ich versuchen, die gesamte Zeit zu schildern, in welcher Riemenschneider lebte, obwohl dieses nicht anders als zweckdienlich sein könnte, um ein getreues Bild des Künstlers und seiner Leistungen zu geben; denn auch er war ein Sohn seiner Zeit, und noch niemals lebte ein Künstler, welcher ihren Einfluß, sowohl im Guten wie im Bösen, nicht verspürte. Und welche Zeit mußte es sein, die Wende des 15. Jahrhunderts, wenn sie solche Söhne hervorbrachte, und deren Werke in so hohem Grade verstand und würdigte?

Doch kann ich es nicht unterlassen, einen Blick auf die deutsche Plastik am Ende des Mittelalters zu werfen, weil ohne Kenntnis der Voraussetzungen, unter welchen der Künstler arbeitet, sein Wirken unverständlich bleibt.

In der Zeit der Spätgotik, welche die reichste Bautätigkeit entfaltete, wurde auch eine unabsehbare Menge von Skulpturen [2] geschaffen. Niemand vermöchte zu zählen, wie viele Statuen, Gruppen und Reliefs an Kirchen und Altären, wie viele Grabmonumente aus Stein und Erz, wie viele Kirchengeräte

---

[1] Vgl. Weber, Albrecht Dürer, 3. Aufl., Regensburg 1903, S. 1.

[2] J. Sighart, Geschichte der bildenden Künste im Königreich Bayern, München 1863, S. 496 ff.

in allen Größen und aus allen Metallen auch nur in Franken entstanden. Denn vier Jahrhunderte sind seit dem Absterben der mittelalterlichen deutschen Kunst dahingegangen, Bauern- und Schwedenkrieg haben barbarisch gegen ihre Werke gewütet, Unverstand, Mißachtung und die Ungunst der Zeiten zahllose Gebilde dem Verfall überlassen, Restaurationen mit neuen Geschmacksrichtungen haben viele Schöpfungen vernichtet, und doch sind bis in unsere Tage ihre Überreste unübersehbar.

Was die Beschaffenheit der plastischen Gebilde der damaligen deutschen Kunst angeht, so muß man sagen, daß der nordischen Kunst in dieser Periode jene Größe und Würde der Formen [1] mangelt, welche die italienische sich anzueignen wußte. Zwar erscheint jene nicht ärmer an Gedanken und Kunstfertigkeit im Vergleich mit italienischen Leistungen, namentlich was die vervielfältigenden Künste, wie Holzschnitt und Kupferstich, anlangt, aber weniger reich und vollendet in der Form, weniger fähig, rein und unmittelbar auf den Beschauer zu wirken [2]. Die Formen sprechen bei den deutschen Gebilden nur einzelne Vertraute an, welche bereits künstlerisch sehen lernten. Während die italienische Kunst trotz allem realen Streben sich die Idealität bewahrte, verfiel die deutsche Kunst allzu sehr dem Realismus und ahmte die Wirklichkeit mit ihren zufälligen, unvollkommenen Erscheinungen nach. Das zeigt sich auffallend in der Gewandung: die geknitterten, eckig gebrochenen Falten der damaligen schweren Modetracht (der Brokat- und Samtstoffe) breiten sich seit der Mitte des 15. Jahrhunderts mit immer größerer Buntheit und Überladung über alle Werke der Bildnerei aus. Die spätgotische Gewandung wurde ornamental; man dachte gewöhnlich nicht mehr an den biegsamen Körper darunter, sondern man wollte ‚ein möglichst reiches Stoffgebäude zeigen mit einer wahrhaft verwirrenden Fülle von Falten und Fältchen, die jetzt nicht mehr weich verlaufen, sondern hart modelliert sind und eckig aneinander stoßen‘. [3]

Zugleich ist bei Beurteilung mittelalterlicher Skulpturen nicht außer acht zu lassen, daß jede in der Regel polychromiert werden sollte [4]. Denn zur ganzen — auch im künstlerischen Sinne ganzen — Vollendung des plastischen Bildes gehört auch die Farbe als die lichtvolle, anmutige Blüte alles organischen Lebens, wie es ja auch keine farblosen Formen im großen Reiche der Natur gibt, soweit die Leben und Formen erzeugenden Strahlen der Sonne dringen.

---

[1] Vgl. F. Th. Kugler, Handbuch der Kunstgeschichte, 5. Aufl., 2, 442 ff.

[2] Man denke nur an Andrea Contucci (1460—1529), den ‚Rafael der Plastik‘. Leitfaden für den Unterricht in der Kunstgeschichte, Stuttgart 1879, S. 103.

[3] Museum, 9 (1904), 29.

[4] Seit der Wende des 15. Jahrhunderts erscheinen Bildwerke auch in der Naturfarbe des Holzes.

Ja ‚die dämmerigen, farbig belebten Innenräume mittelalterlicher Kirchen verlangten, ja forderten geradezu eine farbenfrohe, oft bunte Bemalung der Statuen‘.[1] Aber nicht der Gegenstand, sondern die Umgebung bestimmte die Farbe. Mit welcher Sorgfalt ist jedoch eine polychromierte Statue behandelt? Das Holz ist fein geschliffen, mit Kreidegrund, manchmal noch mit zartem Stoff überzogen, sorgfältig bemalt und reich vergoldet. Diese Vergoldung ist mit Berechnung ausgeführt. Das Gold trat meist in glänzenden, polierten Flächen auf, wechselte aber mit matter Vergoldung. Ölvergoldung kam nicht vor[2]. Damit das Gold desto besser wirke, wurde es durch Schraffierungen und allerlei eingepunzte oder gravierte oder aufgesetzte Ornamente belebt. Besonders wurden die Gewandsäume durch solche plastische Verzierungen, selbst durch glänzende Sterne und Perlen gehoben.

Jene Erscheinung gründet sich im Charakter der Künstler. Sie liebten die Heiligen, waren mit ihnen vertraut. ‚Darum bildeten sie deren Statuen, sowie es ihnen paßte, wenn man sagen darf, als Spiegelbilder ihrer bürgerlichen Ideale. Sie zogen sie herab aus den Höhen der Allgemeinheit in die Zufälligkeiten des realen Lebens, ließen ihnen aber all die Größe und Erhabenheit, welche himmlischen Patronen zukömmt. Infolgedessen wurde jeder Heilige so individuell gestaltet, daß man an Porträtdarstellungen erinnert wird, so daß jeder von ihnen, wenn sein Bild aus der Werkstatt eines Genies hervorging, ins Leben der Zeit hätte eintreten können, sowie er dargestellt war, um in ihm, gemäß seiner äußeren Erscheinung, die passende Rolle zu spielen. Darum sind die Köpfe so wahr, darum ist die Tracht jene der Zeit, darum der Faltenwurf klein und gewissermaßen bürgerlich.‘[3]

Das malerische Streben zeigt sich besonders in der Behandlung der Reliefs. Landschaften mit Felsen und Bäumen, sowie Werke der Baukunst nehmen neben dem Figürlichen einen breiten Raum ein. Man sucht dabei der Perspektive Rechnung zu tragen.

Auch stand nicht die deutsche Kunst auf einem klassischen Boden, welcher dem Künstler überall Anregung und Vorbilder bot; sie mußte sich aus ihrem eigenen Innern entfalten. Ihr Himmel und ihre Natur waren nicht die Italiens; dem rauhen Norden sind die Künste weniger hold. Wenn in Italien Päpste und Bischöfe, Fürsten und Volk in edlem Wetteifer der Kunst Ruhm und reichen Lohn boten, so mußte ihre deutsche Schwester unter oft ärmlichen, immer aber bescheidenen Verhältnissen ihre Wege gehen.

---

[1] Die christliche Kunst, 5 (1908—9), S. 11.

[2] Vgl. Stimmen aus Maria-Laach, 42, 555.

[3] E. F. A. Münzenberger und St. Beissel, Zur Kenntnis und Würdigung der mittelalterlichen Altäre Deutschlands, Frankfurt 1896, 2, 46.

Noch in manch anderer Beziehung waren es enge Verhältnisse, unter welchen die deutsche Kunst sich entwickeln mußte. Ihre Vertreter waren schlichte, einfache Männer, biedere Bürger unserer alten Städte, die sich nicht Künstler nannten und nicht als solche galten [1], sondern ihre Kunst wie ein anderes städtisches Gewerbe trieben. Kein Auftrag, wenn auch noch so klein und gewöhnlich, wurde abgelehnt. Je nach der verlangten Arbeit und dem ausbedungenen Lohne wurde ein Lehrjunge oder ein Geselle mit der Ausführung betraut, oder legte der Meister selber Hand an. Da diese selbst in der Regel nicht eigentlich allseitig durchgebildete Künstler [2] waren, so zählten sie nicht zu den höheren Ständen. ‚Sie waren aber in ihr Fach eingearbeitet, nahmen gutes Material . . ., arbeiteten auf Bestellung für sichern Lohn, meist im Hinblick auf die höchsten religiösen Zwecke.‘ [3] Selbst ein gefeierter Meister war an seine Zunftgewohnheiten gebunden. Die Künstler der sonnigen Halbinsel entwuchsen jedoch den einengenden Zunftverhältnissen; im engeren Verkehr mit allen geistigen Elementen des Landes, damit zugleich in eine bessere gesellschaftliche und soziale Stellung gehoben, vermochten sie einen ganz andern Gesichts- und Bildungskreis sich anzueignen, als dieses den zeitgenössischen außeritalienischen Künstlern ermöglicht ward. In Deutschland war es aber ein einfaches Künstlerleben und -schaffen, und das spiegelt sich in ihren Werken [4].

Am deutlichsten zeigt sich dieser Abstand von Italien im Anfange des 16. Jahrhunderts, indem die nordische Kunst, so achtbar und eigentümlich ihre Leistungen auch bleiben, doch an dem großartigen Aufschwunge, der zu dieser Zeit in Italien stattfand, keinen Anteil nimmt. Sogar der größte deutsche Künstler jener Zeit, Albrecht Dürer [5], ist nur äußerst selten bis zur vollendeten Schönheit der Form gedrungen. Wenn nun auch gewöhnlich den deutschen Arbeiten die harmonische Schönheit und eine freiere Erfindung [6] fehlt, so macht doch die Innerlichkeit der Empfindung und die individuell charakteristische Auffassung sie uns sympathisch; denn die alten Meister verstanden es, den Ge-

---

[1] ‚Wie wird mich nach der Sonne frieren‘, schrieb Dürer aus Venedig an seinen Freund W. Pirkheimer im Jahre 1506, ‚hier bin ich Herr, daheim ein Schmarotzer‘. Weber, Dürer, S. 39.

[2] Gleich einem einfachen Handwerker hatte der Kunstjünger drei oder vier Jahre bei einem Meister gelernt und war dann noch mehrere Jahre auf die Wanderschaft gegangen, bevor er als selbständiger Meister sich niederlassen konnte.

[3] Stimmen aus Maria-Laach, 56 (1899), 209.

[4] Historisch-politische Blätter, 95, 344 ff.

[5] Weber, Dürer, S. 109 f.

[6] ‚Abstufung und Gliederung der Reliefszenen lassen den Typus geistlicher Bühne erkennen‘. E. Frantz, Handbuch der Kunstgeschichte, Freiburg 1900, S. 354.

bilden ihrer Hand auch ihre Seele einzuhauchen. Es spricht aus ihnen eine Aufrichtigkeit, ein Geist der Heimat, eine Wärme und Innigkeit, welche uns die spröde Form vergessen lassen. Zudem sind die damaligen Kunstwerke keine isolierten Findlinge, sintemalen eine ganze Zeitrichtung aus ihnen redet. Sie sind ‚gleichsam monumentale Urkunden in dem Denkmälerarchiv'.[1] Wie aber in einem Staatsarchiv nicht alle Urkunden gleichwertig sind, so haben nicht alle Werke des ausgehenden Mittelalters vollen Wert. Man wird daher zahlreiche Werke nicht bewundern, aber man kann sie lieben. Und wir schätzen sie immer mehr, je mehr wir mit Pietät uns in sie versenken.

Da dasjenige schön ist, wie Joseph Jungmann in dem ersten Bande seiner ‚Ästhetik'[2] ausführt, dessen Erkenntnis uns einen geistigen Genuß gewährt, so dürfen wir dieses Prädikat den Kunstwerken unserer Vorfahren nicht versagen. Wie aber ‚das Gehör gebildet sein muß, um den Wert eines Tonstückes richtig zu beurteilen, so wird auch ein Kunstwerk nur dem verständlich werden, der überhaupt empfänglich dafür ist und Sinn dafür hat, der ihm auch bereitwillig entgegenkommt und soviel als möglich alles zu beseitigen sucht, was dem Eindruck, den es erwecken soll, hinderlich entgegensteht. Es findet hierbei gewissermaßen eine Wechselwirkung statt; wir müssen suchen, es zu verstehen, um es zu lieben, und wenn wir es erst lieben, werden wir es auch recht verstehen'.[3] Dies ist namentlich der Fall bei jenen Werken der Vergangenheit, wie sie uns Riemenschneider und seine Zeitgenossen bieten. Ein Sittenbild, eine Landschaft werden wir ohne große Mühe verstehen und beurteilen; denn ähnliches bietet uns überall die uns umgebende Natur. Das mehr oder minder Naturgemäße gibt uns den rechten Maßstab zur Beurteilung, und wir sind befriedigt, wenn eine Stimmung in uns erweckt wird, welche wir schon beim Betrachten ähnlicher Szenen empfunden haben. Nicht so verhält es sich mit den Werken deutscher Künstler am Ende des Mittelalters. Es gehört ein etwas geübteres Auge dazu, ihre Schönheit zu erkennen und zu empfinden. Sie schließen uns eine Welt auf, welche mit der, in welcher wir leben, und die uns umgibt, nicht immer im Einklang sich befindet, und es begreift sich leicht, daß es nicht jedem gegeben ist, sich in dieselbe zu versetzen.

Freilich müßte es uns vergönnt sein, die Schöpfungen an den Orten und Stellen zu sehen, für welche sie geschaffen wurden. Es gelten hier die Worte Beissels: ‚Man muß bei der Frage, ob das oder jenes schön sei, überdies immer

[1] Stimmen, 56, 206.

[2] Freiburg 1886. — ‚Wir nennen das schön, was unser Wohlgefallen erregt'. Linzer ‚Quartalschrift', 41, 927.

[3] Ph. Veit, Zehn Vorträge über Kunst, herausgeg. von L. Kaufmann, Köln 1891, S. 75 f.

beachten, für welchen Zweck, für welchen Ort, für welche Menschen es geschaffen ist. Eine gotische Figur, welche an einer schlanken Säule hoch oben steht, muß sich etwas beugen, um einen Kontrast zur Säule zu bilden. Nimmt man sie von ihrer Stelle, bringt man sie in ein Museum, dann wird bei der neuen Aufstellung die krumme Haltung zum Fehler. Eine Figur, die für einen Altar bestimmt ist, welcher in einer dunklen Kapelle steht, muß viel Glanzgold haben. Versetzt man das Bild mit seinem glitzernden Goldglanz an eine helle, lichte Stelle, so wird das zum Fehler, was ehedem ein Vorzug war. Den Fehler beging nicht der Künstler, sondern jener, der das Kunstwerk von seiner Stelle rückte. Weiterhin war mancherlei ehedem Mode, allgemein beliebt, erfreute darum den Zuschauer, was wir nicht mehr verstehen'.[1] Der englische Ästhetiker John Ruskin konnte demnach nicht mit Unrecht sagen, trotz der Unvollkommenheiten seien ihm die gotischen Figuren a n i h r e m P l a t z e ebenso wertvoll wie die Skulpturen des Parthenon. Die in die Museen geschleppten Werke der alten Kunst sind aber nicht am rechten Platze; sie gehören ins Gesamtkunstwerk und sind für sich allein schwer verständlich; ja sie erscheinen dem Laien plump, steif oder gar wertlos[2]. So wird es uns klar, daß die Schöpfungen der spätgotischen Skulptur eine noch weit größere Wirkung auf die Zeitgenossen hervorbringen mußten, welche in dieser ganzen Erscheinung lebten und webten und durch nichts von dem, was sie umgab, gehindert und gestört waren. ,Wie ja auch der Grieche allein die unsterblichen Werke eines Phidias und Praxiteles so recht verstehen konnte, während es auch dem gelehrtesten, dem begeistertsten Verehrer des klassischen Altertums in unserer Zeit nur vergönnt ist, gleichsam fragmentarisch sich eine Idee davon zu bilden, indem es ihm bei aller sonstigen großen Befähigung und trotz aller Anstrengung doch nie gelingen wird, ein rechter Heide zu sein, wenn er selbst sich auch so nennt' (Veit S. 76).

Man kann daher die Worte G. Jakobs[3] begreifen: ,Nirgends hat die bildende Kunst einen solchen Reichtum von natürlichem Wesen und übernatürlicher Weihe, von kindlicher Anmut und idealer Hoheit, von nationalem und doch durchweg kirchlichem Charakter sich errungen als in Deuschland'. Selbst G. Portig[4] gesteht dies zu, indem er vom deutschen Mittelalter sagt, daß ,seine besten Leistungen eine Tiefe der Beseelung, eine Zartheit der Empfindung, eine Macht des Gedankens, einen Reichtum der Form offenbaren, deren das Altertum unfähig war, daß es Werke hervorgebracht hat, an welche die Kunst der

[1] Stimmen, 56 (1899), 207.

[2] Vgl. Kunstfreund, 21 (1905), 26.

[3] Die Kunst im Dienste der Kirche, 5. Aufl., Landshut 1901, S. 134 f.

[4] Religion und Kunst in ihrem gegenseitigen Verhältnis, 1879—80, 1, 367, 435.

Neuzeit nicht hinreicht'.[1] Ich kann mir nicht versagen, die schönen Worte des großen Künstlers Friedrich Overbeck hier anzuführen: ‚Wer, der einen Funken christlichen Gefühls sich bewahrt, hätte nicht seine Freude an der hl. Kunst des 14. und 15. Jahrhunderts? Jene Kunst, die im Heiligtume selbst geboren, mit der reinen Milch ihrer Mutter der Kirche genährt, herangewachsen an den Stufen der Altäre, unterwiesen gleichsam wie Maria zu den Füßen Christi, keine andere Luft einatmete als die des Gartens Gottes — sie ging gleich den klugen Jungfrauen mit brennenden Lampen dem Bräutigam entgegen, züchtig geschmückt, bescheiden, heilig, von Paradieseshauch umweht'. Und die ‚Beilage zur Allgemeinen Zeitung' (1896 Nr. 284) nennt die Jahre ‚ca. 1475—1525' sogar die ‚Glanzzeit der deutschen Kunst'.

Zugleich finden wir ‚hier einen Beweis für den außerordentlichen Wohlstand, dessen sich Deutschland vor dem Dreißigjährigen Krieg erfreute. Aber wir finden noch mehr. Alle diese Werke sind mit geringer Ausnahme Erzeugnisse der religiösen Kunst. In jenen Jahrhunderten, welche die wachsende Ohnmacht des Reiches sahen, ist das gesamte Kunstleben doch noch getragen von der religiösen Idee. Und wenn demselben bei uns die Klarheit wissenschaftlicher Erkenntnis und die Harmonie und Ruhe fehlen, welche aus den Schöpfungen des italienischen Cinquecento sprechen, so übertrifft die deutsche Plastik doch jede andere an Energie und Ernst des religiösen Gedankens, an ehrlicher, auf den Kern und das Wesen der Sache dringender, wahrheitsliebender Gesinnung, die sich mit einem köstlichen Humor und zugleich mit jener wunderbaren . . . Schwermut zu paaren weiß. Man hätte nur ehrlich und einfach an diese Eigenschaften, wie sie uns nirgend packender als in der Skulptur der Spätgotik entgegentreten, anzuknüpfen gebraucht . . . Es sollte nicht sein'.[2]

Solange nun die deutsche Kunst ihre kirchliche und ihre volkstümliche Grundlage bewahrte, erzeugte sie zahllose bemerkenswerte Gebilde; wenn auch die Blüte vollkommene, in jeder Hinsicht vollendete Früchte nur selten zeitigte. Denn ‚die Spätgotik geht in ihrem Streben hauptsächlich aus auf die Wiedergabe nicht des Schönen, nicht der idealisierten Natur, sondern dessen, was ihr im Leben, an Menschen und Dingen charakteristisch erscheint'.[3] Aber vielen der im ersten Viertel des 16. Jahrhunderts glänzenden Meister sinkt auf einmal die Künstlerhand, ehe sie vor Altersschwäche zittert, oder der Tod ihr Meißel und Palette abnimmt. Anders in Italien. In Raffael ist die Blume ausgewachsen und entfaltet ihren ganzen Reiz; von da geht es abwärts, aber eine

---

[1] Historisch-politische Blätter, 103, 824.

[2] Fr. X. Kraus, Geschichte der christlichen Kunst, Freiburg 1897, 2, 1, 230 f.

[3] Kraus, Geschichte der christlichen Kunst, 2, 1, 225.

würdige Nachblüte dauerte noch viele Jahrzehnte hindurch. In Deutschland war es nicht das Gesetz des Blühens und Verwelkens, sondern der giftige Hauch des Winterfrostes war es, welcher das Jugendleben der Künste vor der Zeit ertötet [1].

,Wo die Waffen klirren
Mit eisernem Klang,
Wo der Haß und der Wahn die Herzen verwirren . . .
Da wenden wir flüchtig den eilenden Tritt'

läßt Schiller die Künste sagen.

Die Geschichte bewahrt die Erinnerung des gewaltigen Sturmes, der in jenen Jahren über unser Vaterland losbrach und mit seinem mehr denn hundertjährigen Wüten den Wohlstand und die Einheit des Volkes dahinfegte. Diese ,Riesenhammerschläge' haben Deutschlands Kunst den Sarg gezimmert. ,In einer Epoche und einem Lande,' bekennt W. Lübke [2], ,wo alles Partei nehmen mußte in den erschütternden Kämpfen, fand die Kunst als solche kaum eine Stätte.' Und Adolf Görling [3] mußte gestehen: ,Die Wogen der Kirchenreformation stiegen immer höher, und in den protestantisch gestimmten Städten Deutschlands war vom Stiften großer Altarwerke usw. keine Rede mehr'. [4]

,Mit der Trennung von Rom war aber auch die Scheidung von der großen, immer noch religiösen Kunst Italiens ein Verhängnis für die deutsche Kunst. In den engen Grenzen des heimischen Wesens versank sie immer mehr in rohe, beschränkte Art: sie entbehrte eben jeder fruchtbaren Anregung.' [5] ,Die im ganzen einheitliche mittelalterliche Kultur spaltet sich. Die Menschen scheiden sich einerseits in Protestanten und Katholiken, andrerseits in Ungebildete und in klassisch Gebildete, d. h. solche, die in den alten Sprachen bewandert sind. Das ganze Volk konnte nicht mehr geschlossen an der Kulturarbeit der Nation Anteil nehmen. Den Protestanten ward die Brücke zur Kunst durch kurzsichtige Fanatiker abgebrochen, die Kunst aber, welche die katholische Gegenreformation erzeugte, war eine aristokratische, ausschließlich bestimmt für den Adel und hohe Geistlichkeit.' [6] Denn seit dem zweiten Viertel des 16. Jahrhunderts förderte das deutsche Bürgertum das Kunstleben nicht mehr; ihm war billige, wenn auch unsolide und nüchterne Gebrauchsware das liebste.

---

[1] Historisch-politische Blätter, 97, 345 ff.

[2] Geschichte der Renaissance in Deutschland, 1, 12.

[3] Geschichte der Malerei, Leipzig 1866, 1, 292,

[4] Ein vielsagendes Straßburger Ratsprotokoll vom 3. Februar 1525 lautet: ,Maler und Bildhauer supplizieren, dieweil durch das Wort Gottes ihr handtierung abgond, sie mit ämter vor andern zu versehen'.

[5] Historisch-politische Blätter, 130 (1902), 131.

[6] Beilage zur Allgemeinen Zeitung, 1896, Nr. 284.

Nicht ohne Berechtigung urteilt Janssen-Pastor[1]: ‚In demselben Maße, in welchem die Festigkeit und Treue der religiösen Gesinnung schwand, der angeerbte Glaube verloren ging und die angeerbten Kunstüberlieferungen verachtet wurden, sank auch die Kunst von ihrer Höhe herab. Je mehr man nach fremden Götzen ausschaute und das längst für beseitigt gehaltene Heidentum zu einem neuen Scheinleben wiedererwecken wollte, desto mehr schwand alle künstlerische Genialität und Schöpferkraft, bis man zuletzt in eine vollständige Dürre und Unfruchtbarkeit entartete'. Endlich erstrebte die Kunst nur die bloße Wiedergabe der derben, gemeinen Wirklichkeit ohne Anmut und himmlische Verklärung. Der höhere religiöse Genius war der Skulptur entwichen, aber Naturbeobachtung und Kunstfertigkeit waren geblieben.

Das Land nun, in welchem die deutsche Plastik vor den religiösen Wirren besonders geblüht hatte, ist Franken.[2] Da hat die nordische Bildhauerei dieser Epoche ihre beachtenswertesten und relativ schönsten Leistungen hervorgebracht. Nürnberg nahm damals für Deutschland die Stellung ein, wie Florenz für Italien.

Eine andere Zentralstätte für plastische Gebilde aber war W ü r z b u r g. Unabhängig von der Kunst der Reichsstadt entfaltete sich ein reiches künstlerisches Leben und Wirken um diesen fränkischen Bischofssitz. Nicht nur an Eigenart und Bedeutung, sondern teilweise auch an Umfang kann die Skulptur dieser Schule mit der Tätigkeit der Nürnberger einen Vergleich aushalten. Sie liebt Darstellungen religiöser Art und namentlich Einzelfiguren. Die Mutter Maria mit dem Kinde, der Gekreuzigte, der Tod Mariens, die Beweinung Christi gelingen ihr bei der herzlichen und tiefen Auffassung, der zarten, oft schönen Bildung der Formen, der feinen Beobachtung der Natur und der liebevollen, sorgfältigen Durchführung so gut, daß eine Reihe solcher Werke dem Besten, was sonst die fränkische Kunst hervorgebracht hat, vollständig ebenbürtig ist.

Eine Menge trefflicher Meister war in Würzburg beschäftigt, vor allem an der Marienkirche, Marienkapelle genannt. Wir kennen die bedeutenden Meister: Eberhard Friedberger aus Frankfurt (um das Jahr 1441), Gall aus Schweinfurt (1450—1456) und Hans Haas. Berühmt scheinen auch Michael

---

[1] Geschichte des deutschen Volkes, 1 (18. A. Freiburg 1897), 169.

[2] Münzenberger sucht in seinem Werke: ‚Zur Kenntnis der mittelalterlichen Altäre Deutschlands' den Vorrang Norddeutschland zuzuschreiben. Aber man muß bedenken, daß Süddeutschland durch Bauern- und dreißigjährigen Krieg sowie durch die Franzoseneinfälle mehr gelitten hat, und daß Restaurationen, wodurch ältere Kunstwerke durch Arbeiten in neuen Stilen ersetzt wurden, im Norden seltener vorkamen.

Weiß und Ulrich Hagenfurter, dessen Wohnung ‚auf dem Bruderhof' sich befand, gewesen zu sein[1]. Als Schüler des letzteren Schnitzers († 1520) werden Hans Metz, Paul Polsterer und die beiden Lorenz und Hans Wagenknecht († 1530) genannt. Alle Bildhauer und Bildschnitzer der Mainstadt übertraf aber weit an Kunst, Zahl der Werke und festgegründetem Ansehen Til oder Dil Riemenschneider.

---

[1] ‚Liber ad causas de anno 1434 biß 1488'. Tönnies (Riemenschneider, Straßburg 1900) bringt die irrige Angabe ‚de causas' Seite 9, 10, 13, 16.



Zweiter Abschnitt.

Leben des Meisters.

Mit dem Vornamen Til oder Dill wußten bereits die beiden geschworenen Meister Jakob Buchner, Glaser, und Ambrosius Schuster, Maler, nichts anzufangen, als sie im Jahre 1600 das ‚Würzburger Zunftbuch‘ [1] der Glaser und Maler, mit welchen auch die Bildhauer vereinigt waren, erneuerten; sie erkannten nicht die Koseform Til und Tylmann und schrieben daher im ‚Verzeichnuß der verstorbenen Meister und Meisterin der Bruderschaft S. Lukas . . ., die in Gott seliglichen entschlafen seindt‘, zu den Namen ‚Tylmann Diell Riemenschneider‘ als Vornamen in Klammern: ‚Hans‘, da Riemenschneider doch einen Vornamen haben mußte, wie sie auch seinen Sohn als ‚Jörg (Diel) Riemenschneider‘ anführten.

Ludewig überliefert in seiner Chronik ‚von dem Bischoffthum Wirtzburg‘ (Frankfurt 1713), S. 367 den Namen: ‚Dalo Alpino Schneider‘. ‚Dalum Alpinum‘ nennt ihn Lochner, Sammlung merkwürdiger Medaillen, 2tes Jahr 1738, S. 288. Unter diesem falschen Namen brachte ihn J. R. Füßli, Allgemeines Künstler-Lexikon, Zürich 1763, S. 499, indem er schreibt: ‚Schneider (Dalus Alpinus), ein geschickter Bildhauer, verfertigte um A. 1510 das Grabmal des Bischofs von Würzburg, Laurentius von Bibra‘. Salver, welcher für sein Werk: ‚Proben des teutschen Reichsadels‘ (Würzburg 1775) ältere Grabmäler in Würzburg zeichnete und stechen ließ, sagt S. 375 bei Beschreibung des Denkmals des Fürstbischofs Lorenz von Bibra: ‚An dem Pfeiler wurde ein von Marmor durch den berühmten Bildhauer Dalo Alpino Schneider auf das künstlichste gefertigtes Monument errichtet, welcher auch jenes des Bischofs Rudolf gearbeitet hat‘.

---

[1] Manuskript im germanischen Museum.

Selbst Schriftsteller des 19. Jahrhunderts behielten den Irrtum bei. Den unechten Namen gebrauchte J. A. Ögg (Versuch einer Korographie der Stadt Würzburg, Würzburg 1808). Ebenso spricht Andres in seiner ‚Fränkischen Chronik' (1809) vom Künstler Dal. Joseph Heller führt in seiner Schrift: ‚Albrecht Dürer in Bamberg' (Bamberg 1828) den ‚geschickten Bildhauer Dalo Alpino Schneider zu Würzburg' an. Karl Gottfried Scharold bezeichnet im Jahre 1837 im ‚Archiv des historischen Vereins von Unterfranken' (4, 1, 56) unsern Meister mit dem Namen ‚Hanns Thilmann Riemenschneider', seinen Sohn mit: ‚Georg Thilmann Riemenschneider'. Ähnlich verfahren G. F. Waagen, Kunstwerte und Künstler in Deutschland, Leipzig 1843, 1, 82; C. Becker (1849), Heinr. Otte, Kunst-Archäologie, 5. Aufl., Leipzig 1885, 2, 655 f., H. W. Singer, Allgemeines Künstler-Lexikon, Frankfurt 1901, 4, 66 u. a.; Theophil Frank gebraucht sogar den Namen Vitus — wohl nach dem ‚Manuskriptum A' des Ludewig, welches ‚Herrn Vitum Nichtenum vor den autorem' des epitaphii von Lorenz von Bibra angibt.

Dill, wie Riemenschneider sich selbst unterzeichnet, und wie ihn Zeitgenossen nennen, ist jedoch die Koseform von Ägidius. Es findet sich auch geschrieben: Dyl, Til, Tile, Tilo, Thilo, Tyl und Tyll, und wie aus Karl Karlmann wird, so aus Dil oder Til Dillmann, Thilman, Tillmann, Tylmann. Auf dem Grabsteine lautet der Name: ‚Tilman Rimenschneider'. Wir sehen daher die ganze Willkür des 16. Jahrhunderts in der Schreibweise walten.

Übrigens hat Ägidius zwei Koseformen, die eine näher bei dem Grundworte bleibende, Gidi, die andere, dem französischen Gilles (Semmig, Jungfrau von Orleans, Leipzig 1885, S. 161) zu vergleichen, Gilg oder Gilge und Ilge und hieraus, indem der Schlußkonsonant von Sant oder Sand sich vorn anheftet: Til oder Dil [1].

Über das Geburtsjahr [2] dieses Vertreters der unterfränkischen Bildnerei geben uns Urkunden keine sichere Nachricht. Allerdings heißt es in einem handschriftlichen Protokolle ‚einer Prozeßverhandlung zwischen Bürgermeister und Rat von Würzburg einerseits und Bürgermeister und Rat von Randersacker andrerseits wegen einer strittigen Markung' vom 12. November 1528 nach den Aussagen von Riemenschneider als Zeugen: er ‚sey XL Jar zu wurzburg gesessen' und ‚sey LX Jare alt'. Aus letzterer Angabe zog zwar Ed.

[1] Vgl. W. Wackernagels Abhandlung: Die deutschen Appellativnamen in Fr. Pfeiffers Germania, Wien 1860, S. 339 f.

[2] Um eine Angabe darüber (vielleicht in einem Kirchenbuche) zu finden, war ich in seinen Geburtsort gereist, aber Superintendent Kayser sagte mir, beim großen Brande am 1. September 1545 seien die älteren Urkunden verbrannt. Übrigens wußte damals niemand in Osterode von dem großen Künstler, der dort geboren war.

Tönnies [1] den Schluß, ‚daß Riemenschneider im Jahre 1468 geboren wurde'. Aber die Aufzeichnung des Protokollführers ist nicht verlässig; er schrieb nur die runden Zahlen auf, indem er die Einheiten hinwegließ. Oder Riemenschneider selbst hat nur die Jahrzehnte angedeutet. Den Beweis erbringt die erste Angabe. Da Til am 7. Dezember 1483 zu Würzburg als Geselle verpflichtet wurde und nicht mehr fortwanderte, so war er nicht 40 Jahre, sondern fast 45 Jahre [2] in Würzburg ‚gesessen', d. i. Ansitzender, anwesend gewesen. Ebenso dürften mehrere Jahre zu den sechzig Lebensjahren gezählt werden. Das verlangt auch der damalige Zunftgebrauch. Mag auch Riemenschneider ein frühreifes Talent gewesen sein, als ‚Knabe von 15 Jahren' [3] hat man nicht Lehrzeit und Wanderjahre hinter sich.

Ein früheres Geburtsjahr verlangt auch die frühzeitige Erwerbung des Bürgerrechtes und seine Verheiratung. Denn schon am 28. Februar 1485 erscheint er als Bürger [4]. Dieses Bürgerrecht, wofür er nichts zahlte [5], erlangte er wohl nur durch seine Vermählung mit Anna, der Witwe des zünftigen Goldschmiedes Ewald, welcher bereits am 17. Mai 1484 als verstorben erwähnt wird [6]. Die wohlhabende Frau, welche drei Söhne: Jörg, Hans und Klaus hatte und wohl ein Jahr Witwe war, würde wohl gezögert haben, sich mit einem 16- oder 17jährigen Jüngling zu vermählen, mag auch sein Können und sein Charakter Vertrauen erweckt haben. Man trifft sicherlich das Rechte, wenn man auch hier vermutet, daß Riemenschneider sich geirrt oder nur eine runde Zahl gesagt, oder der Schreiber eine solche niedergeschrieben hat. Man

---

[1] Riemenschneider, Straßburg 1900, S. 13.

[2] Genau genommen: 44 Jahre 11 Monate und 5 Tage; letztere geben nur die Tage seit der Verpflichtung, sicherlich ist der wandernde Geselle einige Zeit früher in Würzburg eingetroffen.

[3] Tönnies, S. 14; ‚fünfzehnjährig ließ er sich im Bischofssitze Würzburg nieder, (Museum, 6, 50) ‚nach Beendigung seiner Lehr- und Wanderjahre' (Tönnies, S. 45).

[4] ‚Dile Rymeschneid Bildschnitz von osterrode In Sachsen ist burg word; vff Montag nach dem Suntag Remiscere Anno LXXXV vnd hat nicht geben fur sein burgrecht'. Bürgermatrikel von 1473—1493, fol. 35.

[5] ‚ex gratia et promisit articulos concivitatis'. Adelmann (Wartburg 6, 4) läßt Til als Erben des ‚kürzlich' verstorbenen Domvikars Riemenschneider das unentgeltliche Bürgerrecht erlangen; aber dieser Fiskal war bereits am 24. September 1478 aus dem Leben geschieden, nach Jahren tritt man gewöhnlich nicht eine Erbschaft an, und nirgends wird überliefert, daß Verwandte von Geistlichen für das Bürgerrecht nichts zu zahlen hatten.

[6] ‚Actum am Monntag post Cantate. Monstranz zu machen. — Einmutiglichenn on Cristof von Mannheim beslossen, das man die Monstranzen, so man von Neuem vor hat zu machn, Hannsen, Ewalt goldschmids seligenn Bruder, andingen solle, doch soll Jorg Ziechlein ein fissirung' (Zeichnung) ‚machenn, der sie sich erbotte haben zierlichenn zu machen'. Ratsbuch vom Jahre 1434 biß 1488, Blatt 47.

kann ohne Bedenken ebenfalls 4—5 Jahre hinzurechnen. Riemenschneider dürfte deshalb um das Jahr 1464 geboren sein.

Über den Geburtstag Riemenschneiders lassen uns alle Nachrichten in Ungewißheit. Den Vornamen Ägidius erhielt er wohl nach dem Patron der damaligen Hauptkirche Osterodes [1]. Vielleicht ist der Ägidiustag — 1. September — sein Tauftag.

Riemenschneider scheint aber in Würzburg Verwandte gehabt zu haben. Denn ein Nikolaus Riemenschneider (Rymensnyder) war daselbst Domvikar und Fiskal (procurator fisci) gewesen; zugleich hatte er seit dem 14. November 1463 ein Kanonikat am Stifte zu Aschaffenburg, sowie seit dem Jahre 1467 ein Benefizium zu Heilbronn inne. Ein Verwandter desselben ist wahrscheinlich ‚Johannes Rimsnider aus Würzburg', welcher im Jahre 1474 an der Universität Erfurt immatrikuliert wurde [2]. Bei seinem Tode am 24. September 1478 könnte Domvikar Riemenschneider noch Angehörige (Neffen, Nichten) hinterlassen haben [3].

Als Bildschnitzergeselle kam Ägidius auf der Wanderschaft nach Würzburg und wurde Sonntag den 7. Dezember 1483 mit zwei anderen Gesellen von den beiden Bürgermeistern Pfeiffelmann und Sippan in Pflicht genommen [4]. Riemenschneider mag damals über neunzehn Jahre alt gewesen sein.

Die Verpflichteten werden ohne weitere Unterscheidung ‚Malerknechte' genannt, weil in Würzburg wie an vielen anderen Orten die Bildhauer wegen ihrer geringen Zahl keine eigene Zunft bildeten [5], sondern zur Zunft und Lukasbruderschaft der Maler gehörten.

---

[1] Die Ägidiuskirche (Gilgenkirche) wurde später niedergerissen.

[2] Es sei bemerkt, daß i. J. 1508 ein Johannes Riemenschneider, Kleriker der Mainzer Diözese, vom Abte von Seligenstadt die Pfarrei Geiselbach im Kahlgrunde erhielt — er ist wohl dieser Erfurter Student, zumal Erfurt zu Mainz gehörte.

[3] Amrhein in ‚Kunst und Wissenschaft', 2. Jahrgang (1906), Seite 91.

[4] ‚Lorentz Miller von Landsberg, Tylman Rymenschneyder von Osterode, Michel Boltz von volkach, malerknecht, haben Heinrich Pfeyffelman und Jorgen Sippann, Burgmeistern, der hanntwerkslewte pflicht mit trewen an eydesstat globt am Sonntag via ccept marie l XXXIII'. Ratsbuch der Stadt Würzburg oder liber ad causas de anno 1434 biß 1488, Bl. 361r. Becker gibt für ‚via' ‚post'; die Wort sind aber, vigilia conceptionis Mariae' aufzulösen; Riemenschneider wurde also am Vigiltage von Mariä Empfängnis, welcher Tag zugleich Sonntag war, verpflichtet.

[5] Bildschnitzer, Maler und Glaser bildeten eine Zunft. Vgl. die Zunftordnung im Münchener Nationalmuseum. ‚Also hat ein Rat gesatzt vnd geordnt, das füro ain yeder maiste der maler nach seiner notturfft wol schnitzergeselln, deßgleichn ain yeder maister der schnitzer malergesellen mag gehaben. Actu an Freitag vor Jacobj appostj' (= 23. Juli 1473).

Riemenschneider trat vorerst bei einem in Würzburg ansässigen Meister als Geselle ein, weil er als Ausländer bei den damaligen Zunfteinrichtungen wohl schwerlich die Erlaubnis erhalten haben würde, seine Kunst selbständig auszuüben. Daß er aber bei einem Würzburger Meister nicht in Lehre gestanden, scheint nicht allein aus der Art seiner Verpflichtung gleich anderen wandernden Gesellen, sondern auch daraus hervorzugehen, daß er in den Zunftbüchern unter den Lehrlingen der in jener Zeit in Würzburg lebenden beiden Bildhauer Michael Weiß (gestorben um das Jahr 1518) und Ulrich Hagenfurt (von Landau, gest. um 1520) [1] nicht vorkommt.

Natürlich hatte Til als Fremdling gemäß der ‚Ordnung des Handwerks' vom Jahre 1470 sich ausweisen müssen, daß er bei einem ‚redlichen Meister' ausgelernt habe [2].

Der junge Künstler zeichnete sich durch Tüchtigkeit aus und wußte sich beliebt zu machen, so daß man ihm bald die Palme der Meisterschaft zugestand. Noch nicht waren 15 Monate seit seiner Aufnahme in die Zunft vorübergegangen, als er am 28. Februar 1485 zum Bürger angenommen wurde. Das Bürgerrecht konnte er sich freilich nur dadurch erwerben, daß er die Witwe [3] des zünftigen Goldschmiedes Ewald Schmidt [4], Anna, geborene Uchenhofer, heiratete.

Adelmann [5] macht ‚Tilo' zum Erben des Domvikars Riemenschneider und läßt ihn deshalb das unentgeltliche Bürgerrecht erlangen. Aber der Domvikar war zu lange Zeit (1478) gestorben, und die Urkunden wissen nichts von Erbschaft. Das unentgeltliche Bürgerrecht würde auch der Erbe eines Geistlichen nicht erhalten haben.

---

[1] ‚Zu Meister Ulrich tritt herein
Der junge Dill: „Mein Herr, verzeiht,
Weil Ihr ein großer Meister seid,
Ich ewig dankbar wäre,
Stünd ich in Eurer Lehre'
ist mehr als dichterische Freiheit von Eduard Paulus (Tilman Riemenschneider, Stuttgart 1899, S. 13).

[2] ‚Sol auch sein lerbriff habe, das er sein handwerck erlich vnd redlich ausgelernt hab bei eine redliche meister'. ‚Dise ordnug vnd satzung ist gescheen des Jors, als man zalt nach cristus geburt virzehen hundert vnd darnach in dem sibenezigsten jare'. Manuskript 500 im Historischen Verein von Unterfranken.

[3] Denjenigen, welche die Tochter oder Witwe eines Zunftgenossen ehelichten, wurden Erleichterungen und Begünstigungen bei der Aufnahme zuteil. Ernst Götzinger, Reallexikon der Deutschen Altertümer, Leipzig 1881, S. 783.

[4] Tönnies (Riemenschneider, S. 14) hält den Vornamen Ewald für den Geschlechtsnamen, aber die Urkunde des Historischen Vereins von Unterfranken Nr. 221 (Erbabteilungsvertrag) gibt ‚Ewalten' den Zunamen ‚schmidt'.

[5] Walhalla, 6, 4 f.

Die ältere Frau brachte drei Söhne, Georg, Johannes und Nikolaus, mit in die Ehe. Zugleich kam Riemenschneider in den Besitz des Anwesens ‚zum Wolfmannsziechlein‘.[1] Am 17. Juli 1495 genehmigte und veröffentlichte Jörg von Giech, Domherr und Landrichter des Herzogtums zu Franken, einen Erbabteilungsvertrag[2] des Bildschnitzers ‚Meister Thilo‘ Riemenschneider zu Würzburg mit jenen Stiefsöhnen Jörg, Hans und Klaus, die ihm seine Hausfrau Anna zugebracht, und seiner leiblichen Tochter Gertraud, wonach jenen die Hälfte seines Wohnhauses, des Hofes ‚zum Wolffmanszichlin‘ genannt, zufallen soll, die andere Hälfte jedoch seiner eigenen Tochter Gertrud[3]. Aber es sollen[4] Riemenschneider und ‚sein Erbe‘ den drei Stiefsöhnen hundert rheinische Gulden[5] an Gold auf zwei Zielen bezahlen, und zwar fünfzig Gulden am 25. Juli

---

[1] Wolfmannsziegel, jetzt ‚Riemenschneiderhof‘, Franziskanergasse Nr. 1. Das Haus, das wohl in seinen Hauptbestandteilen aus Riemenschneiders Zeit herrührt, wurde durch eine Denktafel bezeichnet, auf welcher zwei kleine Schilde: der eine mit Meißel und Schlegel, der andere mit des Meisters Wappen: zerschnittene Riemen und in der Mitte die Inschrift: ‚Wohnhaus des Bildhauers Tilmann Riemenschneider, gest. 8. Juli 1531‘, sich befinden. — Aber das Datum: 8. Juli ist falsch, denn Riemenschneider starb am Vorabend Kiliani = 7. Juli. — Til kam später noch in den Besitz eines anderen Wohnhauses, denn im Jahre 1506 begegnen wir ihm in einer Wohnung ‚hinter der Münze‘. Wahrscheinlich brachte ihm dieses Haus seine Verheiratung mit Margarete Rappolt. Aus einer Schuldverschreibung der Riemenschneiderschen Eheleute vom Jahre 1512 geht ferner hervor, daß sie ein Besitztum in der Wagnergasse besaßen; denn sie nahmen hundert Gulden auf diese Behausung auf und verpflichteten sich, jährlich fünf Gulden Zins dafür zu zahlen. ‚Registrirte Brieff de Anno 1505 usque 1513‘, Nr. 170, Bl. 69 (Würzburger Stadtarchiv). Im Jahre 1522 ward der ‚Heubenhof in der Wagnergasse‘ an Heinrich Rudolf und seine Ehefrau Anna verkauft. Liber ingrossatorum, Tom. G, Blatt 234 ff. (Würzburger Ordinariatsarchiv).

[2] Bei Streit (S. 2) heißt es unrichtig: dieser falle ‚naturgemäß in den Beginn der Ehe‘. Aber Riemenschneider war schon ein Jahrzehnt verheiratet. Wahrscheinlich waren die Stiefsöhne herangereift und verlangten die Sicherstellung ihres Vermögens.

[3] Gertrud Riemenschneider heiratete Bernhard Hop. Dieser war Hofschultheiß von Würzburg. Demselben stand die Erhebung und Verwaltung der Zinsen und Einkünfte aus den bischöflichen Gütern zu. Vgl. E. Götzinger, Reallexikon der deutschen Altertümer, Leipzig 1881, S. 618, 638. Hop starb im Jahre 1541.

[4] ‚Thyl Riemenschneider vnnd sein Erbe dennselben dreyen seinen Stieffsone bezalen hundert Reinische guldein ann golde vff zweye Zili, Nemlichen fünffzigk gulden vff Sannct Jakobs tage des sechs vnnd neunzigstenn Jars vnnd die anderenn fünffzigk gulden an demselbenn Sannct Jakobstage vber ein ganntz Jare‘. Urkunde im Historischen Verein zu Würzburg, Nr. 221.

[5] Im Jahre 1495 wurde auf dem Reichstage zu Worms beschlossen, daß die Gulden (Goldmünzen) $18^1/_2$ Karat fein sein und $71^2/_3$ Stück auf eine kölnische Mark gehen sollen, wornach die feine Mark in $92^{29}/_{37}$ Stück ausgebracht wird, daher betrug ein Gulden etwa 7 heutige Mark. Vgl. Chroniken der deutschen Städte, 1, 224 ff; 5, 422 ff. Aber die Kaufkraft des Geldes war damals eine mehr als vierfach höhere. Vgl. St. Beissel,

1496 und fünfzig Gulden am 25. Juli 1497. Die erste Ehe Riemenschneiders hat nicht gar lange gedauert, denn im Jahre 1501 kommt in einem Verzeichnisse [1] Anna Riemenschneider bereits unter den Verstorbenen vor.

Meister Til blieb mehrere Jahre unvermählt. Denn wohl als Witwer bewarb er sich im Jahre 1503 um Aufnahme ins Bürgerspital. Er muß sich also damals krank gefühlt und darum in diesem Bruderhause Pflege gesucht haben. Im Dezember [2] 1503 ward nämlich beschlossen: ‚Man soll Riemenschneider, der fünfzig Gulden in das Spital bringen will, in das Spital annehmen, doch soll man sich erkundigen und erfahren, was er mehr hat, daß man das auch wisse, wiewohl man ihm seine Zubuße lasse; ob er aber etwas (zurück)ließe über die fünfzig Gulden, daß es auch dem Spital bliebe‘. [3]

Aber im Jahre 1504 oder 1505 dürfte sich Riemenschneider wieder verheiratet haben. Denn vom Jahre 1506—1525 zahlt er Steuern für die Wohnung ‚hinter der Münze‘. Wahrscheinlich kam er in Besitz dieses Hauses durch die Mitgift seiner zweiten Frau Margarete. Diese war das älteste von fünf Kindern [4] des Kaspar Rappolt. War die erste Heirat — mit der älteren Witwe — mehr eine Vernunftheirat, so verdiente die zweite Vermählung — mit dem jüngeren Gretchen — die Bezeichnung: Heirat aus Liebe. Margarete lebte noch im Jahre 1524, da die beiden Gatten in Betreff der ‚Vikarie des h. Kreuzaltares in dem neuen Spital vor dem Hauger Tor‘ (= Bürgerspital) wiederholt genannt

---

Geldwerth und Arbeitslohn im Mittelalter, Freiburg 1884; Weber, A. Dürer, 3. Aufl., S. 227. — Um den Geldeswert annähernd zu bestimmen, so erwäge man: für einen Gulden konnte man 90—100 Pfund Rindfleisch oder 110—120 Pfund Schweinefleisch kaufen, und ein Student bezahlte für Kost und Wohnung jährlich etwa zehn Gulden.

[1] ‚Register der meyster vnd Knaben in sanct Lucas bruderschaft . . . auch die Dotten, die auß der bruderschafft verschieden sein‘. Handschrift im Historischen Verein von Unterfranken. ‚Anna rimenschneyderin, Dyln Haußfraw.‘

[2] ‚Actum Donnerstag post Thome aplj (Ratsbuch de anno 1497—1510, Bl. 154). Im Worte ‚Donnerstag‘ liegt aber zweifellos ein Irrtum vor, denn der Donnerstag nach dem Aposteltage am 21. Dezember wäre der Tag der Unschuldigen Kinder (28. Dez.), der selbst oftmals Zähltag ist. Dazwischen liegt Weihnachten, welches Fest die Zeitbestimmung übermittelt. So folgt nach jener Aufzeichnung sogleich: ‚Actum Donnerstag nach dem heyligen Cristtag‘ (= 28. Dezember). Es sollte demnach oben Freitag oder Samstag nach Thomastag heißen.

[3] ‚Man sol auch Riemenschneider, der funfzig guld Inn das Spittal bringen wil, Inn das Spittal annemen; doch soll man sich erkund vnd Erfaren, was Er mer hat, daz man daz auch wisse — wiewol man Im sein Zubuß lasse —; ob er aber etwaz liesse uber die L guld, daz es auch dem Spittal bliebe‘.

[4] Das Vermögen der vier Kinder: Melchior, Balthasar, Philipp und Elisabeth verwaltete Riemenschneider gemeinsam mit dem Bruder seines Schwiegervaters Kunz Rappolt bis zum Jahre 1516. Da erst waren die Kinder herangewachsen. Demnach wird Margarete Rappolt noch ein junges Mädchen bei ihrer Hochzeit gewesen sein.

werden [1]. Margarete starb jedoch noch vor ihrem Gatten, wie aus einem Verzeichnisse der verstorbenen Meister und Meisterinnen erhellt [2].

Man nahm gewöhnlich an, daß aus lezterer Ehe ein Sohn Jörg [3] hervorgegangen sei [4]. Aber es scheint sehr unwahrscheinlich, daß Riemenschneider einem späteren Sohne den Namen des Erstgeborenen beigelegt habe. Denn die drei Söhne seiner ersten Frau wurden nach allem vom Stiefvater als wirkliche Kinder angenommen, weshalb sie auch den Namen Riemenschneider führten. Jörg widmete sich der Kunst seines Vaters. Im Jahre 1532 ward er in die Zunft aufgenommen, und bereits 1534 bekleidete er das Amt eines Zunftmeisters. Es liegt daher der Schluß nahe, daß Jörg ein tüchtiger Arbeiter und braver Mensch gewesen ist. Er scheint ein hohes Alter erreicht zu haben, da eine spätere Hand bei seinem Namen im Zunftbuche bemerkte: ‚Er will nicht sterben, will uns alle zum Grabe tragen'.

Es wird uns berichtet, daß Meister Til beim Rate um die Pfründe beim Grafeneckard für einen Geistlichen ‚Johannes Riemenschneider' sich erfolglos beworben habe. Das geschah nicht im Jahre 1514, wie Tönnies (S. 28) angibt, sondern am 10. Februar 1516 [5]. Dieser Geistliche war ohne Zweifel sein Sohn Hans aus erster Ehe. Er hatte aber nicht die Pfarrei Geiselbach im Kahlgrund inne, wie Tönnies überliefert, sondern der dortige Pfarrer Johann Riemenschneider war Kleriker der Mainzer Diözese, wie denn Geiselbach zum Erzbistum Mainz gehörte [6].

Zum zweiten Male in demselben Jahre, 1516, bat Meister Til um eine Pfründe für Johannes Riemenschneider vergeblich [7]. Es hatte sich um das Frühmeßbenefizium am heiligen Kreuzaltar im Spitale gehandelt. Es scheint

---

[1] ‚Ich Tylman Riemenschneider, Burger vnd des raths zw Würtzburg vnd ich Margaretha, sein Ehliche Hausfraw, bekenne vnd thue offentlich mit diesem Brief' uff. ‚Vff Montag nach Bonifacii nach Christi vnsers lieben Herrn geburt Funffzehnhundert vnd darnach Im vier und zwanzigste Jahre' (6. Juni 1524). Liber ingrossatorum, Tom. G, Blatt 234 ff. (im Ordinariatsarchiv zu Würzburg). Vgl. Ratsbuch de anno 1518 biß 1525, Bl. 165 f.

[2] ‚Verzeichnuß der Verstorbenen Meister vnd Meisterin der Bruderschaft S. Lukas'. Manuskript im Germanischen Museum zu Nürnberg.

[3] E. Paulus (Riemenschneider, Stuttgart 1899, S. 80) nennt ihn irrtümlich ‚Hans'

[4] Die zweite Ehe wird kinderlos gewesen sein.

[5] ‚Rat bey dem eyde vff Sonntag Invocavit Anno V^c Im XVj'. Ratsbuch von 1510—1517, Blatt 186^r. Allerdings gerät Tönnies mit seiner Angabe Seite 41 in Widerspruch, wo er sagt, daß für diesen Sohn ‚Riemenschneider 1516 zweimal vergeblich beim Rate um eine Pfründe nachsuchte'.

[6] Vgl. Seite 14.

[7] Ratsbuch vom Jahre 1510—1517, Blatt 200^r.

überhaupt dieser zweite Stiefsohn Riemenschneiders zu keiner hervorragenden Stellung gelangt zu sein.

Aus einer gleichzeitigen Aufzeichnung[1] geht hervor, daß ein Sohn Riemenschneiders nach Nürnberg übergesiedelt ist. Es war sicherlich der dritte Stiefsohn, Nikolaus. Welchen Beruf (Goldschmiedekunst, wie sein rechter Vater?) Klaus gewählt hatte, ist nicht bekannt. Aber da Nürnberg in diesem Kunsthandwerke damals Ausgezeichnetes leistete, so könnte immerhin die Reichsstadt deshalb denselben angezogen haben. Irrtümlich ist demnach die Ausführung von Tönnies (Riemenschneider, S. 41): ‚Von Klaus, dem dritten der Söhne, ist keine weitere Nachricht erhalten, er muß jedoch vor dem Jahre 1532 gestorben sein, da er zu einer Verhandlung des Lehngerichts aus diesem Jahre, zu welcher die beiden Jörg und Hans Riemenschneider zitiert werden, nicht berufen wird'. Bei jener Verhandlung[2] betreffs eines Weingartens aus der Hinterlassenschaft Tils war die Anwesenheit von Klaus Riemenschneider nicht erforderlich, da er sicherlich bei seinem Wegzuge nach Nürnberg abgefunden worden war und auf Erbschaft keinen Anspruch mehr hatte, wie denn auch früher die Ansprüche von Gertraud Riemenschneider erledigt worden waren.

Man hat geglaubt, Anton Riemenschneider, Hofbaumeister des Landgrafen Philipp von Hessen in Kassel, sei ein naher Verwandter des Künstlers Til gewesen. Aber die Meinung ist vollständig abzuweisen: er war weder Sohn noch Enkel. Keine Nachricht deutet darauf hin. Auch war der Name Riemenschneider häufig in Mitteldeutschland. Es ist daher nicht angebracht, verwandtschaftliche Beziehungen zu suchen.

Riemenschneider erwarb sich durch Fleiß und Geschicklichkeit und sonstige persönliche Vorzüge die Hochachtung und das Vertrauen seiner Mitbürger, so daß der kernhafte Meister auch alle Stufen der bürgerlichen Ehren bestieg.

Als im Jahre 1504 der Tod Lücken in den Rat[3] gerissen hatte, wurden vom Rat am 1. November[4] 1504 ‚sechs Personen in Zetteln gewählt und dem Domkapitel überantwortet, da es für diesmal an ihm gewesen, einen daraus zu

---

[1] Fasc. 119 Lehen 3860 (de anno 1500—1532). Würzburger Kreisarchiv.

[2] Protokollum. Bürgerlehnsgerichtshandlung. Lehen 3860, Nr. 32|40. Würzburger Kreisarchiv.

[3] Der untere Rat entspricht dem heutigen Gemeindekollegium, der obere Rat dem Magistrate.

[4] Ratsbuch de anno 1497—1510, Bl. 231r: ‚Vorschlag eines newen Rathe beim eyde 4a p Si & Jude'. Ich erkläre: quarta (die) wie man auf Blatt 230r ‚4a' sieht, post (diem) Simonis et Judae. Das Zeichen ist ein altes ‚Vier'. Tönnies (Seite 17) liest jedoch irrig: ‚sapo Si & Jude', gibt aber keine Auflösung und bestimmt keine Zeit. Die Worte

benennen'. Unter den Gewählten befand sich an fünfter Stelle ,Meister Till Rimschneide'. Aus den sechs Vorgeschlagenen wählten die Domherren den ihnen bekannten Künstler, obwohl er an vorletzter Stelle stand.

Nachdem Til persönlich beim Kapitel erschienen war und dem Marschall Hans von Truchseß sowie dem Stiftsdechanten ,gelobt und den Ratseid geschworen' hatte, verlas Mittwoch [1] den 13. November 1504 der Stadtschreiber das Protokoll darüber im Rate [2].

Am Freitag nach Briktius [3] (15. Novbr.) 1504 ist Til Riemenschneider das erste Mal im Rat niedergesessen, hat auch einem Rat Gehorsam zugesagt, sowie das zu erfüllen gelobt, was einem Rate vorgeschrieben ist oder noch werden wird — bei der Strafe von 4 Pfennigen [4] — und wenn man ihm beim Eide zum Rate gebietet, ohne merkliche Ursache nicht wegzubleiben; wenn der Rat zum Nutzen der Stadt Bürgschaft fordert, das zu tuen; auch sich in die Ratsbruderschaft [5] zu kaufen und einen Gulden in die Peinbüchse zu geben — das

---

lauten: ,An Hanns Kimels selige stat In Rathe sin dise nachvolgende Sechs persone In Zettel gewelt vnnd eine Thumcapitel, eine In Rathe daraus zu benenne, als es' (Tönnies gibt irrig ,er') ,Izt an In gewesen ist, vberantwort worden'. Es folgen die Namen.

[1] Vgl. Domkapitelsche Protokolle (ältesten Band von 1504—1509, fol. 112). Domkapitelsches Archiv Würzburg.

[2] Tönnies (S. 17) schreibt ,Donnerstag' und ,14. November'. Aber es kann nichts anderes als ,Mittwoch' gelesen werden. ,Mitwochn nach martini 4^{0}' (fünfzehnhundert ist ausgelassen, wie öfters; Tönnies hat ,4^{0}' übergangen). ,Auff hewt habn beide Burgermeist Gros vnd schlosser meist Till Rymschneid an hannsen Kimmels selig stat als Vo capitls wegen zw ein ratsman angezeigt, Im capitel p sentirt, vnnd hat er obgenannt Marschalk vnd Dechant globt vnd gesworn den Rats Eide; soll dr statschre lesen'. Ratsbuch, de anno 1497 biß 1510', Blatt 234.

[3] Bei Streit (S. 3) findet sich die falche Lesart ,Pankratius'. Die Urkunde lautet: ,Rathe beim Eide Freitag nach Brictij. Tyllman Rimschneider ist vff heut das erstmall In rath nyd gesessen an hannsen kimels selige statt, hat auch Eine rat zu gehorchn zugesagt, vnd was ein Rat verschriben ist oder hernach werd mag, das er das auch verschriben sein wolle — Bey der pene (Pein), zu Rathe zu geen, das ist iiij d —, vnnd so man Ime beym Eide zu Rathe gebeut, on merklich Ursach nit aussenzubleibn, vnnd ob ein Rathe seine gemein stat' (Tönnies schreibt Seite 18 ,tat'), zu gut zu Bürgm erfordert, von Rats wege zu thu; auch sich in des Rats Bruderschafft zu kauffn vnd 1 gl in die penebüchsen zu geben; das Alles er zu thu erbietig vnd zugesagt'. Ratsbuch vom Jahre 1497—1510, Bl. 234 r.

[4] Pfennig (denarius, abgekürzt d), silberner oder weißer, war eine Silbermünze im Werte von 8 heutigen Pfennigen.

[5] Die Ratsherren mußten in die Rats-Bruderschaft eintreten, welche als Gotteshaus die Marienkapelle benützte; sie hatten auch die Aufgabe, bei den kirchlichen Umgängen am Fronleichnamstage, am Georgstage, an der Oktav des hl. Kilian, am Dreifaltigkeitssonntag und an Ostern nach dem Alter der Reihe nach den Himmel zu tragen, unter welchem der Priester mit dem Allerheiligsten schritt. Die Ehrenpflicht traf den Rat Till an Ostern. Ratsbuch von 1497—1510, Bl. 287.

alles zu tun ist er erbötig gewesen und hat es zugesagt. Riemenschneider war nun fast 21 Jahre (vom November 1504 bis Juni 1525) im Dienste der Stadt tätig. Als Ratsmitglied bekleidete er die verschiedensten Ämter, welche mit den Ratsstellen verknüpft waren.

Nach Eintritt des angesehenen Künstlers in den Rat wählten ihn seine Amtsbrüder zum B a u m e i s t e r der Stadt. Streit (S. 3) schreibt jedoch ‚ein Jahr nach seinem Eintritte' und Tönnies (S. 18) meint: ‚Im folgenden Jahre 1505 erhält er zum erstenmal ein Ehrenamt der Stadt, indem er zum Baumeister erwählt wird . . . „Rate bey dem eyde vff dinstag nach Brictij Anne, ic quite" (7. Oktober 1505). „Tylmann Rymschneyder ist von Neuem zu der Statt Baumeister gewelet worde hat gelobt unnd geschworn". Weber gibt hier an, Riemenschneider sei im Jahre 1505 bereits zum zweiten Male zum Baumeister erwählt worden. Er deutet den Ausdruck „von Neuem" irrig gleich „wiederum", während diese Bemerkung d u r c h g ä n g i g in den Ratsbüchern soviel wie „als neuer", d. h. zum erstenmal bezeichnet. Zudem ist Riemenschneider in den Ratsbüchern vorher nicht genannt als Inhaber eines Ehrenamtes der Stadt'.

Ich muß die Erörterung von Tönnies mehrfach verbessern, wodurch auch die Angabe Streits ihre Erledigung findet.

Vor allem ist die L e s a r t von Tönnies fehlerhaft, sowie deren A u f - l ö s u n g. Im ‚Ratsbuch de Anno 1510 biß 1513' heißt es, richtig gelesen: ‚Rath bey dem eyde vff dinstag nach Brictii Anni v^c q u i n t i'. Aus der Verbindung von v^c oder u^c (quingentesimus, 500.) zu e i n e r Form macht Tönnies regelrecht (Seite 26, 27, 28 usf.) ‚ic', was, ‚i' für ‚I' genommen, nonaginta novem (99) bedeuten würde. Daß Tausend (wie Hunderte) bei Jahreszahlen weggelassen werden kann, war damals wie in der Gegenwart gebräuchlich. Die Auflösung lautet demnach: anni quingentesimi quinti. Der Dienstag nach dem Tage des hl. Bischofs Brictius ist aber der 18. November. Schon das Herkommen, daß die städtischen Rechnungsablegungen und Wahlen im November stattfanden, hätte von der Angabe des ‚7. Oktober' abhalten sollen. Es ist also der 18. November 1505 der Tag der (zweiten) Wahl des Riemenschneider zum Stadtbaurate gewesen.

Dann beschuldigt mich Tönnies der irrigen Auffassung des Ausdruckes ‚von neuem'. Aber mit Unrecht. ‚Von neuem' (iterum, *πάλιν, αὖθις*) bezeichnet allgemein die Wiederholung, wenn etwas zum zweiten Male getan wird. So faßten die Worte auch die Protokollführer der Ratsbücher auf. Z. B. ‚Rathsbuch de anno 1518 biß 1525. Rath bey dem Eid vff Monntag nach martini anno v^cxxIIII^o (Blatt 181): Tylman Rymenschneyder ist w i d e r v o n N e w e n gewelt . . . zu einem capellenpfleger'. Nun war früher Riemenschnei-

der wiederholt (1510, 1511) Kapellenpfleger. Vgl. Ratsbuch vom Jahre 1434 biß 1488, Blatt 47: ‚Einmutiglichenn beslossen, das man die Monstranzen, so man von Neuem vorhat zumachn, Hannsen . . . andingen solle'. — Wollte der Stadtschreiber jemand ‚als neuen' einführen, so bediente er sich des klaren Ausdruckes ‚das erste Mal' [1].

Was das betrifft, daß Riemenschneider ‚in den Ratsbüchern vorher nicht als Inhaber eines Ehrenamtes der Stadt genannt ist', so kam eine solche Unterlassung öfters vor. Tönnies selbst rügt diese Nachlässigkeit (S. 32): ‚Bei der Neuwahl der Kapellenpfleger für das Amtsjahr 1523—1524 ist Riemenschneider (im Ratsbuch zwar nicht namentlich aufgeführt) neben Jorg Spann auch diesmal als Kapellenpfleger ernannt. Mittwoch den 8. November 1524 legt er nämlich mit diesem zusammen Rechnung für das Kapellenpflegeramt des vergangenen Jahres ab'. Man kann demnach aus jenem Umstande keine bestimmte Folgerung ziehen.

Nach der im Jahre 1507 festgesetzten Ordnung war das Baumeisteramt in der Reihe der städtischen Amtswürden das 21. Amt [2]. Der Baumeister soll jährlich zwölf Gulden erhalten [3]. Auch hatte er Anspruch auf Spähne und Stummel, welche nicht über drei Schuh lang sind [4].

In das Jahr 1505 ist noch einzutragen, daß der Ratsherr Riemenschneider mit der Wache am Pleichachertor zum Empfange des Kaisers Maximilian, welcher am 25. Oktober 1505 in Würzburg ankam und fünf Tage daselbst verweilte, beordet worden war [5]. Auch im Jahre 1507 war Riemenschneider städtischer Baurat.

Unter seiner Amtsführung beantragte der Fürstbischof Lorenz die Erbauung eines neuen Schlachthauses, Änderungen und Verbesserungen an den

---

[1] ‚Rimschneider ist vff heut das erstmall In rath nyd gesessen'. Ratsbuch vom Jahre 1497—1510, Bl. 234 r.

[2] Ein bestimmter Grundsatz in der Reihenfolge der Ämter läßt sich nicht erkennen.

[3] ‚Sol der Bawmeyster Jars XII guld habn . . . holz vnnd spen'. Ratsbuch vom Jahre 1497—1510, Blatt 331.

[4] ‚Es ist alßbald beschlossen des holtz vnd spen halbs, wie es soll gehalte werde vnnd also, das dem baumeyster sollenn volgen alle spenn vnnd stumell, die vber drei schuhe nicht lang sindt; doch mag des zymermans frawe des tags, so sie frue die suppen bringt, vnd afftr' (hernach) ‚untter das Vesperbrot — ye zu yed mal — ‚ein buttlin' (Butte) ‚ode Kozn' (Kötze) ‚mit spenn mit Ir heymtrage vnnd sunst njemands, weder Zimerman, steinmetz oder anders der stat beuen (Peunt, Bauhof) — außgenomen das obgemelt abgeet oder verhan-d (vorhanden) ist, das sol alles Ins bledenhauß' (wohl Bretterschuppen) ‚oder zum Grunbaum' (zum grünen Baum = Ratskeller) ‚gefurt vnd verbraucht werd nach nutz vnnd notdurfft der stat.' Ratsbuch vom Jahre 1497—1510, Blatt 331 r.

[5] Ratsbuch von 1497—1510, Blatt 272.

Stadtmauern, Türmen und Toren, ferner Straßenbauten und Sandwehren, da letztere durch den Wolkenbruch im September 1506 gelitten hatten.

Bei dieser Aufgabe erwies sich Til als ein sorgfältiger und vorsichtiger Geschäftsmann, allerdings war er beim Schlachthausbau etwas ängstlich und umständlich. Doch brachte ihm das Amt Verlegenheit und Ärgernis.

Riemenschneider hatte nämlich vom Rate einen Beschluß erwirkt: 300 Gulden von Hamann gegen Leibgeding aufzunehmen und dem Baumeister zu überantworten, damit er zum Nutzen der Stadt und Gemeinde mit dem Geld wirtschafte (Ratsbuch, Bl. 288).

Nach Verlauf mehrerer Monate — im Oktober 1506 — ließen die Domherren den Bürgermeister ins Kapitel kommen und hielten ihm vor: ‚wie daß Meister Dilmann Riemenschneider viel Holz und Brett kaufe, dasselbe nicht verzolle und wieder verkaufe und so damit Handel treibe, daß ihrem Zoll, den sie pachtweise vom Bischof innehätten, großer Abbruch geschähe'.

Zu seiner Rechtfertigung erschien Riemenschneider mit den zwei Bürgermeistern und dem Stadtschreiber persönlich vor dem Kapitel; mit ihm beteuerten auch die anderen, ‚daß es ihnen nicht darum zu tun gewesen wäre, den Zoll zu umgehen, da der Baumeister stets zum Nutzen einer gemeinen Stadt Holz gekauft und verkauft hätte; es wäre ja für jeden, der baut, auch für die gnädigen Herren nötig, dürres Holz und Bretter zu haben, und würde auch dem gnädigen Herrn und den Herren vom Kapitel im Bedürfnisfalle davon abgegeben werden; es sei auch dem Baumeister nicht erlaubt worden, auf eigene Rechnung Geschäfte zu machen, sondern ausschließlich zu Nutz und Notdurft der ganzen Gemeinde, und dieses Holz sei früher auch nicht verzollt worden'.

Es erfolgte nun die Antwort: ‚wie ein Kapitel einem Rat nicht Einrede tue wegen dessen, was sie zur Notdurft der Stadt einkauften; sie sollten deshalb es halten, wie es billig wäre, und die Sache nicht übertreiben; was dem Rate leidlich wäre, dem wollten sie nicht wider sein'.

Damit war die Sache erledigt.

Am 12. November 1507 [1] legte Riemenschneider im ‚offenen' Rate über Einnahme und Ausgabe des Baumeisteramtes Rechnung ab; der Rat war mit der Rechnungstellung zufrieden und dankte den Meister Til für die aufgewandte Mühe und Sorgfalt. Doch schärfte der Rat ein: ‚der Baumeister, der je zur Zeit gewählt werde, solle keinen Handel mit Brettern und Holz für sich treiben, son-

[1] ‚Rate vff freytag nach martini anno septimo. Tylmann Rymschneider Bawmeyster hat uff hewt vormitag In offen ratt seins einnemens vnnd ausgebenns des bawmeisters ampts rechnung gethan, daran hat ein ratt gnug, dannckt Ihme seins gehabte mühe vnd Vleys'. Würzburger Ratsbuch von 1497—1510, Bl. 330.

dern in allem, was er Holz handelt, solches von wegen der Stadt und der Stadt zugute tuen‘ [1].

Wie Riemenschneider am 12. März 1506 vom Rate beauftragt worden war, mit anderen ‚das Feld zu begehen‘,[2] so wurde ihm auch am 8. Oktober 1507 der Auftrag, mit ‚Wenndel Betzold zusammen das Feld im bleichacher Viertel zu besichtigen‘ [3].

Bei der Neuordnung der städtischen Ämter am 13. November 1507 war als erstes Amt das des Fischermeisters bestimmt worden. Ein solcher war ‚Besichtiger der Gemein‘, ‚soll auf Gräben und Altwasser acht haben‘; ‚davor soll man ihm zwölf Gulden zur Belohnung geben‘. [4] Als abtretender Baumeister ward nun Riemenschneider am 15. November 1507 [5] zum Fischmeister erwählt.

Als er nach Ablauf seiner Dienstzeit am 9. November [6] 1508 Rechnung stellte, so hatte man im Rate ‚ob der Rechnung große Beschwerung, daß viel Kosten auf Altwasser und Gräben gingen, dazu wäre es ein großer Lohn; aber in seine Rechnung wollten sie nichts reden, sondern hätten sie davon genug, und so man hinfüro von Ämtern reden und wählen würde, alsdann weiter davon handeln‘.

Riemenschneider, dessen Auge wohl manche Mißstände an den Gräben und Altwassern des Main entdeckte, hatte wohl — ohne besondere Anfrage beim Rate — Verbesserungen vornehmen lassen. Als tüchtiger Geschäftsmann konnte er halbe Arbeit nicht leiden. Über die hohen, wenn auch im Interesse der Markung gemachten Ausgaben war der Rat etwas ungehalten, fand sich aber

---

[1] Ratsbuch von 1497—1510, Blatt 332.

[2] ‚Rathe bey dem eyde vff Donnerstag nach Reminisc. Anno doni v^c xj: Es ist beschlossen, vff morgen Freytag das Feld zu begehen‘. Unter den Beauftragten befindet sich Meister Til. Ratsbuch von 1497—1510, Bl. 45r.

[3] Ratsbuch, Bl. 328r.

[4] ‚fischermeysterampt vnd sein lone . . . das erst ampt sol sein Ein fischermeyster vnd besichtig der gemein, der soll vff die Graben vnnd altwasser, die zu besetzen, zu wartte; auch allenthalb die gemein, wue die beschedigt wurde, zu besichtig vnnd darzw getreulich vnnd vleyssig nach nutz der stat vnnd gemein zu best hanndl; davon sol Ime XII guld zu belonug gebe‘. Ratsbuch von 1497—1510, Bl. 330 r.

[5] ‚Rate dej dem eyde vff Monntag Martini: Dylman Rymschneyder ist zu fischermeyster gewelet‘. Ratsbuch, Bl. 332r.

[6] Tönnies schreibt ‚Oktober‘, wie er denn, wie so oftmals, auch hier die ineinander geschlungenen Buchstaben ‚u^c‘ (= v^c) in ‚ic‘ auflöst. Die Aufzeichnung im Ratsbuche (Bl. 357) lautet: ‚Rathe vff donerstag nach Leonhardi Anno v^c (= quingentesimo) Im achttn. Tylman Rymschneyder hat vff heut seins Fischmeisters ampts halben rechnung gethan, vnnd hettn ob der rechnug grosse beswernus, seml (semelich = ebenso) des costenns vff altwasser vnd graben ginge darzu; so were es ein grosser lone; aber in sein rechnug wollte sie nichts rede; sodann sie hettn davon gnug, vnd so man hinfuro von ampte rett vnnd welen wurd, alsdan weyte davo zu handln.‘

mit seiner Abrechnung gütlich ab. Auch entzog er dem Meister sein Vertrauen nicht.

Überhaupt war Riemenschneider damals ein gefeierter Künstler, welcher viele Gehilfen beschäftigte, denen er infolge seiner Tätigkeit in städtischen Diensten oftmals mehr oder minder die Ausführung seiner Kunstwerke überlassen mußte. Auch hatte es der im Jahre 1483 zugewanderte arme Geselle inzwischen zu behaglichem Wohlstande gebracht. Er besaß das Anwesen in der Franziskanergasse, von welchem er jährlich zwei Malter Weizen an das Pfortenamt des Domkapitels zu entrichten hatte [1]. Im Jahre 1527 wohnte er wahrscheinlich nicht in diesem ‚Hofe', obgleich ihm derselbe noch gehörte. Denn sein Mieter Nikolaus Zenler überlieferte an das Pfortenamt die zwei Malter Weizen [2]. Til ist jedoch wieder eingezogen und daselbst gestorben; denn der Meister fand seine Ruhestätte auf dem Domfriedhofe. Die Franziskanergasse gehörte nämlich zur Dompfarrei, während der Dompfarrbezirk sich nicht auf das Haus ‚hinter der Münze' erstreckte.

Denn Riemenschneider hatte auch ein Wohnhaus ‚hinter der Münze'. Nach den Steuerlisten zahlt ‚Thilman Riemenschneyder' ‚hinter der Müntze' zwischen den Jahren 1506 und 1525 von hier aus seine Steuern, in der Regel sechs Gulden. Er scheint also in diesen Jahren, wie im Jahre 1527, nicht in der Franziskanergasse gewohnt zu haben.

Drittens gehörte ihm, wenigstens vom Jahre 1512 an — laut einer Schuldverschreibung [3] — die ‚Behausung', ‚zum hawbaren' genannt [4], in der Wagnergasse. Diese Besitzung verkaufte er im Jahre 1522 um 500 Gulden rheinisch an Heinrich Rudolf und seine Ehefrau Anna; die Hälfte des Kaufpreises blieb das Ehepaar schuldig und stellte über die 250 Gulden am 20. März 1522 einen Schuldschein [5] aus. Darnach sollten am 29. September 1522 hun-

---

[1] ‚ij mlr weys vo hoff wolffmanzigl tiel bildschnitzer'. Domkapitelsches Pfortenamt (Würzburger Kreisarchiv).

[2] ‚ij mlr weis vo hoff wolfmanscigl p (pro) Tiel Bildschnitzer Nuc (nunc, jetzt) claus Zenler'. Zinsbuch des Domkapitelschen Pfortenamtes (Würzburger Kreisarchiv).

[3] ‚Registrirte Brieff de Anno 1505 usque 1513', Nr. 170, Blatt 69 (Würzburger Stadtarchiv). Für die vom Rate geliehenen 100 Gulden verpflichten sich die Riemenschneiderschen Eheleute 5 Gulden jährlichen Zins der ‚Kindsveterin almußrock' zu bezahlen.

[4] ‚daran eynseits gen den augustinern Jorg Span und andererseits gegen der schleihen (Schleife) Jorg Markquart stossend'.

[5] Liber ingrossat. Tom. G. Bl. 236 (Würzburger Ordinariatsarchiv): ‚Schuldbrief Heinzes Rudolfs geg Thillmann Rimenschneid umb 250 fl wegen der von Im veraußert — Behausung 1522. Ich Heintz Rudolff, heß genannt, Schmid, Bürger zw würtzburg vnd ich Anna, sein ehliche hausfraw, bekennen vnd thun kunth offentlich mit dißem brieff gen allermeniglich für vns vnd alle vnser erben, das wir vorher redlicher vnd wol-

dert Gulden, am 29. September 1523 fünfzig Gulden an Riemenschneider bezahlt werden. Das geschah auch regelrecht, denn am 16. Mai 1524 betrug die Schuld noch hundert Gulden. In zwei weiteren Zielen, je am 29. September, sollten diese getilgt werden.

Endlich waren dem Rate Riemenschneider fünf Morgen ‚Weingarten am Spitaler berg, In Würtzburger marck gelegen,‘ [1] eigen. Denn auf diesen Weinberg läßt er sich vom Rate 80 Gulden am 31. Mai 1524 [2] leihen, wobei er aber noch als weitere Sicherung die 100 Gulden verpfändet, welche man ihm für den Verkauf des Heubarnhofes schuldet.

Allerdings nahm Riemenschneider mehrere Male Geld auf. So machte er mit seiner Gattin Margarete im Jahre 1509 auf den Hof Wolfmannsziegl eine Hypothek von 200 Gulden gegen jährlichen Zins von 10 Gulden, mit dem Vorbehalte, in gelegener Zeit die Schuld von 200 Gulden nebst den angefallenen Zinsen tilgen zu dürfen. Die Rückzahlung geschah aber erst am 8. Juli 1539 [3], wahrscheinlich durch seinen Sohn Jörg. — Im Jahre 1512 lieh er vom Stadtrate [4] 100 Gulden gegen eine Schuldverschreibung von ihm und seiner Frau Margarete auf ihr Anwesen (den Heubarnhof) in der Wagnergasse. — Im Jahre 1513 erbat er sich vom Rate 100 Gulden, aber erhielt nur 50 Gulden, weil ein anderer um die gleiche Summe gebeten hatte [5]. Diese 50 Gulden sollte er im nächsten Jahre zurückzahlen. — 1524 lieh er vom Rate 80 Gulden im Interesse der Vikarstelle am hl. Kreuzaltare in der Bürgerspitalkirche [6]. Dem Altaristen sollten die vereinbarten 4 Gulden jährlichen Zinses zugute kommen.

---

wißender schuld schuldig worden sind; auch pinklichen Zins sollen vnd wollen dem fürsichtigen ersamen meyster Thilmann Rimenschneider, burger des Rats zu würtzburg, Margarethe, seiner ehlichen Haußfrawen vnd allen Iren Erben dritthalbhundert reynischer werung — versprechen an eidstatt für vns vnd alle unser erben, das wir oder vnßere erben ßolche dritthalbhundert gulden genannter werung hinterstelliger schuld entrichten vnd bezalen sollen vnd wollen, wie hier nachvolgt, nemlichen hundert guldin auff Sant Michel des heyligen Ertzengels tag, schirst (= nächst) kunfftig darnach alle Sant Michels tag fünffzigk gulden, so lang vnd vill die genannte Summe dritthalbhundert gulden von vns oder vnsern erben gentzlich vnd gar entricht, verzinnst vnd bezalt worden sind eines iglichen Zils zu würtzburgk In der Statt auff zimliche quittantzen . . . Donnerstag nach Reminiscere In der heylig vasten nach Christi vnsers lieben Herrn geburt funffzehenhundert vnd zwey vnd zwentzigisten Jare‘.

[1] Liber ingross. Tom. G. Bl. 234 ff.

[2] ‚Rath bey dem eyde . . . vff Dienstag nach corpis xxi anno domj v^c Im XXIIIj. Tylman Rymenschneider vnnd seine Hausfrawe sind L. XXX g zugesagt‘. Ratsbuch de anno 1518 biß 1525, Bl. 166.

[3] Nr. 18, fol. 183r im Würzburger Kreisarchiv.

[4] Ratsbuch de anno 1510—1517, Blatt 66r.

[5] Ratsbuch von 1510—1517, Bl. 98r.

[6] Ratsbuch von 1518—1525, Bl. 165, 166.

Aber die Geldaufnahme lassen nicht auf schlechte Vermögensverhältnisse schließen. Rat Riemenschneider pflegt sein Geld von öffentlichen Kassen aufzunehmen. Wer wirklich in übler Lage ist, sucht dieselbe zu verheimlichen und wendet sich nicht an die breite Öffentlichkeit. Vielmehr war Til ein vorsichtiger Geschäftsmann, der geliehenes Geld gut zum Ankauf von Materialien für seine Werkstätte zu verwenden wußte.

Wir lesen deshalb in dem ‚Verzeichniß und Register über die person, so eigene ligende und varende guter haben, und wie sich jeder uff pflicht Inhalt der artikel' schätzen soll [1]: ‚conscription, deren Bürgern nach ihrem Vermögen. 1. Bastheim: Thilo Rymenschneider zeigt an über sein schuld v^c guld.' Til, welcher im Bastheimer Viertel versteuert wurde, gibt also als reines Vermögen 500 Gulden an. In einem andern Register [2] wird ebenfalls sein Vermögen auf 500 Gulden eingeschätzt, während sein Sohn Jörg in Dittericher Viertel mit 80 Gulden Vermögen aufgezeichnet ist.

Verfolgen wir nun Meister Til in seiner weiteren Wirksamkeit im Dienste der Stadt.

Schon am 13. November [3] 1509 kam Riemenschneider in den oberen Rat [4]. Denselben bildeten drei Herren [5], unter denen der Bürgermeister des Vorjahres war. Als Gehalt bezog jeder 2 Gulden. Diese Ratsstellen waren das 17., 18. und 19. Amt.

Irrtümlicherweise lassen nach dem Vorgange Beckers Lübke (Geschichte der Plastik), Otte-Wernicke (Handbuch der kirchlichen Kunst-Archäologie, Leipzig 1885, 2, 656), Bode (Geschichte der Plastik) u. a. den Meister erst im Jahre 1518 in den oberen Rat gelangen. Ebenso irrig ist die Angabe von Streit (Riemenschneider, S. 5): ‚Im Jahre 1513 wurde Riemenschneider von dem untern als Vertreter in den obern Rat gewählt'.

Am 13. November 1510 wurde Til zum Kapellenpfleger gewählt [6]. Die Marienkapelle gehörte nämlich der Stadt, erst im Jahre 1525 kam sie an

---

[1] Würzburger Stadtarchiv.

[2] Akt 1109 im Würzburger Stadtarchiv: ‚Bastheimer virtel'. ‚Tylo rymenschneider v^c gulden'.

[3] Tönnies (Seite 20) gibt irrig ‚September', wie auch seine Lesung: ‚anno ic nono' eine falsche ist.

[4] ‚Rate bej dem eyde vff dienstag nach martini anno v^c (= quingentesimo) nono. Jorg Gannßherrn, alt Burgermeister, Tylman Rymschneyd vnnd Kilian Vortliep sind von Rats wegenn in oberen Rate gewellet vnd benannt'. Ratsbuch von 1497—1510, Bl. 391 r.

[5] ‚Im obern ratt sitz IIj des rats, sol iglich Ij guld hab.' Blatt 331 r.

[6] ‚Rathe bey dem eyde vff mittwochn nach Martini anno domi v^c decimo. Tylman Rymschneider ist zu eim capellenpfleg gewelet von Newem zu Kilian Vortliep'. Ratsbuch de Anno 1510—1517.

den Fürstbischof. Es waren zwei Kapellenpfleger und hatten das 7. und 8. Amt. Der eine Kirchenpfleger, welcher das Register führte, bekam jährlich 8 Gulden, der andere 6 Gulden [1].

Im Protokolle ward aufgezeichnet: Riemenschneider ist von neuem — d. i. wiederum — ‚gewelt'. Es geht daraus hervor, daß er bereits einmal, vielleicht im Jahre 1508, da er als Ratsmitglied kein weiteres Amt bekleidete, Kapellenpfleger war; denn es geschah und geschieht häufig, daß der Schreiber, zumal wenn er nicht sofort das Protokoll niederschreibt, einen Beschluß vergißt.

Tönnies (S. 25) nimmt den Ausdruck ‚von neuem' für ‚das erste Mal'. Aber schon das Protokoll vom 12. November 1511 zerstört diese Auffassung: ‚Kilian Vortliep ist wieder auf ein Neues zu Kapellenpfleger gewählt zu Tylman Riemenschneider'. Es sind also die Kapellenpfleger vom November 1511 bis November 1512 die nämlichen zwei: Riemenschneider und Vortliep, wie für November 1510 bis November 1511. Ein späteres Protokoll vom 14. November 1524 wird meine Erklärung bekräftigen. Da heißt es: ‚Tylman Riemenschneider ist wieder von neuem gewählt . . . zu einem Kapellenpfleger' [2]. Vergleiche meine frühere Ausführung Seite 21.

Als Pfleger der Marienkirche hatte er unangenehme Auftritte mit Organisten. Der eine ‚läßt die Kapellenorgel leer stehen', d. i. er spielt nicht die Orgel beim Gottesdienste, weil ihm sein Gehalt zu gering ist; mit dem anderen entstehen Meinungsverschiedenheiten über den Umfang der Verpflichtungen. Riemenschneider mußte die Hilfe des Rates in Anspruch nehmen.

Am 30. Mai 1511 [3] ward Riemenschneider mit anderen Bürgern vom Rate beauftragt, die Stadtmauer zu besichtigen. Am 9. Oktober [4] desselben Jahres bekam er den Auftrag zur Besichtigung des Feldes.

Am 7. November 1511 [5] legten Riemenschneider und Vortliep als Kapellenpfleger Rechnung über Einnahmen und Ausgaben ab. Der Rat war mit der Rechnungstellung zufrieden.

---

[1] ‚Dy zwey Capellenpflegen ampt sol igliche Jors, Nemlich, dem, der das register hat, VIII guld vnnd anndn VI guld volge. Ratsbuch von 1497 bis 1510. Bl. 331.

[2] ‚Rathsbuch de anno 1518 biß 1525', Blatt 181.

[3] Am Freitag nach ‚vocem iucunditatis', dem Meßanfang des fünften Ostersonntags, ‚anno domn XI°'. Ratsbuch von 1510—151,7 Bl. 35r.

[4] Donnerstag nach ‚francisci'. Ratsbuch, Bl. 45r.

[5] Freitag nach Allerheiligen. ‚Tylman Rymschneder vnnd Kilian vortliep, capellenpfleg haben vff heut In offe Rathe alles Ihres einnemes vnnd außgebenns der capellen halb offe rechnug gethan; daran hat ein Rathe gut gnug'. Ratsbuch, Bl. 48.

Beide[1] wurden darum ‚w i e d e r a u f s n e u e' am 12. November 1511 zu Kapellenpflegern gewählt.

Am 8. November 1512[2] legten sie über ihre Tätigkeit für die Kirche Unserer Lieben Frau Rechnung ab; sie fiel zur Zufriedenheit der Bürgermeister und des Rates aus.

Am 15. November 1512 ward Riemenschneider w i e d e r u m zum S t e u e r h e r r n gewählt[3]. Er war also bereits früher im Steuerausschuß gesessen; da ein Ratsmitglied nicht zwei Ämter bekleiden sollte, so wird er im Jahre 1509 ein Steueramt geführt haben, weil er in diesem Jahre keine sonstige Ratsstelle inne hatte[4]. Das Steueramt warf 16 Gulden ab und bildete das zweite und dritte Amt.

Die beiden Steuerherren, Riemenschneider und Ochsner, brachten zugunsten der Stadt eine Neuordnung der Steuerpflicht in Anregung, welche allerdings manchen Adeligen und Geistlichen lästig war und ihren wahren oder vermeintlichen Rechten nachteilig erschien. Es hatten sich nämlich Adelige (Grumbach, Hutten u. a.) in Würzburg angesiedelt und Häuser gekauft, welche steuerpflichtig waren; aber sie wollten sich der Steuer entziehen. Ebenso beriefen sich einige Chorherren und Vikare, welche sich steuerpflichtige Güter erworben hatten, auf ihre gesetzliche Steuerfreiheit. Die Sache wurde zur Entscheidung an den Bischof gebracht. Die Berufung hatte Erfolg. Der Fürst entschied: die Edelleute seien in diesem Falle nicht steuerfrei, und hinsichtlich der Geistlichen antwortete er: ‚Die Geistlichen sollten geben und gäben es billig, sollten sich auch mit ihnen vertragen'. Dadurch war die Stadt gegen ‚einen großen Abbruch, Schaden und Beschwerd' rechtlich gesichert, Riemenschneider mußte jedoch zur Durchführung des fürstbischöflichen Entscheides noch einige Male gegen Steuerverweigerer den Fürstbischof anrufen, ‚in dieser Sache selber zu handeln und zu verfügen'[5].

---

[1] ‚Kilian vortliep ist wied vff ein Neues zu capellen pfleg gewellt zu Tylman Rymeschneider'. ‚Rathe bey dem eyde vff mitwochen nach Martini anno v^c (Tönnies: ‚ic') Im XI'. Ratsbuch von 1510—1517, Bl. 49r.

[2] ‚Monntag nach Leonhardi. Tylmann rymschneyder vnd Kilian vorliep haben vff hewt als pfleger zu vnnser liebre frawen rechnung gethan, daran hett burgmeyster vnnd rath gut genug'. Ratsbuch von 1510 bis 1517, Blatt 86.

[3] ‚Uff monntag nach martini anno XII. Tylman Rymschneider ist vff e i n N e w s in dy stewer zu conrad ochsn gewelet'. Ratsbuch von 1510—1517, Blatt 87. — ‚Stur vnnd umbgeltt amtp solln bede ampte mit dem lone bleyben, Nämlich XVI guld, wie von alter herkome ist'. Ratsbuch vom Jahre 1497—1510, Bl. 331. — Tönnies (S. 26) irrt sich mit der Annahme e i n e s Amtes.

[4] Die beiden Jahre 1508 und 1509 können, je nachdem, für das Kapellenpflegeramt und Steueramt in Betracht kommen.

[5] Ratsbuch zum Jahre 1522, Blatt 24, 87, 89.

Als der fürstbischöfliche Kammermeister verlangte, daß ein höherer Prozentsatz der Steuer an die Kammer in Gold eingezahlt werde, so beantragte Riemenschneider gegen diese Forderung die Berufung an den Fürstbischof, ‚weil solches eine Neuerung und eine große Beschwernis der Stadtgemeinde wäre'.[1] Der Erfolg fehlte dem Antrage nicht.

Zu den Abgeordneten, welche von Rats und Spitals wegen zu einer Verhandlung in einer Sache zwischen Laub und Reupelsdorf erwählt worden, gehört auch Riemenschneider.

Am 14. November 1513 ward er neuerdings zum Steuerherrn berufen[2].

Bereits am 15. März 1514 legte Til über seine amtliche Tätigkeit Rechnung ab[3]. Aber diese Rechnungsablage, welche bis auf das Jahr 1512 zurückging, scheint mangelhaft gewesen zu sein. Denn nach einer Bemerkung aus dem Jahre 1515 fand in einer Ratssitzung eine ‚Umfrage' Tils ‚Steuerrechnung halber' statt, und Riemenschneider mußte mit seinen Amtsgenossen nochmals Rechnung über die Verwaltung des Steueramtes ablegen[4].

Am 13. November 1514 ward Riemenschneider wiederum Mitglied des oberen Rates[5].

Im Jahre 1515[6] hatte Til mit dem Maler Stephan Ditmar einen Streit, welcher am 18. Januar 1515[7] vor den Rat gebracht wurde. Riemenschneider beschwerte sich, daß Ditmar ihn einen Verräter der Steuer halben genannt habe. ‚Tylman Rymschneider hat offentlich vor rat protestirt.' Wegen Vernehmung von Zeugen ward die Sache auf Wunsch Riemenschneiders vertagt.

Im Ratsbuch wird weiter erwähnt, daß Riemenschneider beauftragt wurde, das Feld jenseits des Mains zu besichtigen (Bl. 177).

---

[1] Ratsbuch zum Jahre 1522, Blatt 96.

[2] ‚Rat bey dem eyde vff monntage nach martinj Anno domi v^c XIII. Jorg mering ist gewelet in dj steur zu Dilman Rymschneyder, gewelet von Newenn, nach Lautt des buchs pflicht gethan, globt vnnd gesworen'. Ratsbuch de anno 1510 bis 1517, Bl. 117.

[3] ‚Rate bei dem eyde In beysein der vierteylmeister vff Mitwochen nach reminiscere Anno XIIII. Darauff haben Herre ott germer, Conrad ochsner vnd Dillman rymschneyder die steur rechnug alles Ire Eyngeneme vnd außgebens, als die martinj des XII. Jars Ire Eyngeneme vnnd außgebenn fand, gethan in offe rathe, vnnd hatte burgmeyster, rat vnnd vierteylmeister gutt gnug'. Ratsbuch von 1510—17, Bl. 128r.

[4] Ratsbuch, Bl. 163r.

[5] ‚Monntag nach martini anno v^c XIIIj^o. Hanns Wittstatt, altburgmeister, vnnd Tylman Rymschneyder vnnd Hanns Frannck In obernn Rath'. Ratsbuch de anno 1510 bis 1517, Bl. 150r.

[6] Tönnies (S. 28) überliefert: ‚In diesem Jahr', obwohl kurz vorher das Jahr 1514 sich findet.

[7] ‚Rath vff Donerstag vor Sebastiani Anno v^c Im funffzehend'. Ratsbuch von 1510—1517, Bl. 155r.

Am 10. Februar 1516[1] bat Riemenschneider im Rate, seinem Sohne Johann die erledigte Pfründe beim Grafeneckard zu verleihen. Tönnies (S. 28) glaubt irriger Weise, dieser Hans sei Pfarrer zu Geiselbach gewesen. Aber die Pfarrei Geiselbach gehörte zum Erzbistume Mainz, und der Stiefsohn Riemenschneiders scheint niemals seine Vaterstadt verlassen zu haben, geschweige, daß er eine verantwortungsvolle Stellung in fremder Diözese erlangte. Er war ohne Zweifel nur ein einfacher Priester, der vielleicht noch bei den Eltern lebte, wenn er auch in der Seelsorge in Würzburg aushalf. Zwei andere Räte trugen die nämliche Bitte vor. Mit Stimmenmehrheit ward die Vikarie dem Sohne des Rates Ganzhorn[2] zugesprochen.

Noch im gleichen Jahre 1516 erneuert Rat Riemenschneider die Bitte um ein Benefizium für seinen Sohn Hans. Es handelte sich um die Pfründe am heiligen Kreuzaltar in der Bürgerspitalkirche, da dieselbe durch den Tod des Frühmessers erledigt war. Aber auch diesmal war die Bewerbung ohne Erfolg, indem der Sohn des Rates Konrad Ochsner einstimmig gewählt wurde (Blatt 200 r). Es liegt die Vermutung nahe, daß der Priester Johann Riemenschneider nicht hervorragte.

In dem nämlichen Jahre ward Riemenschneider noch beauftragt, bei einer Wegebaukommission mitzuwirken (Blatt 204).

Bei der Wahl für das Amtsjahr 1516/17 ward am 12. November 1516 Riemenschneider zum Schoßmeister (= Acciseinnehmer) gewählt[3]. Solcher Schoßmeister gab es zwei; sie hatten das 13. und 14. Amt inne und bezogen je 4 Gulden Einkommen[4]. Sie sollen alle Vierteljahr umgehen und fleißig Achtung auf das Geschoß[5] haben.

Da der Stadtschreiber Martin Cronntal[6] den Ausdruck ‚von neuem' gebraucht, so ist daraus ersichtlich, daß Riemenschneider schon früher Schoß-

---

[1] Tönnies berichtet in falscher Weise: ‚Am Ende dieses Amtsjahres', obwohl vorher nur ‚das Amtsjahr 1514—1515' von ihm angeführt wird. Es heißt jedoch im Ratsbuch von 1510—17 deutlich: ‚Rat bey dem eyde vff Sonntag Invocavit Anno vc Im XVI'. Blatt 186r.

[2] Tönnies schreibt: ‚Ganßherren'. Ganshorn oder Ganzhorn ist ein alter Würzburger Name.

[3] ‚Rate bey dem eyd vff mitwochen nach martinj Anno vc (Tönnies ‚ic'!) XVI. Tyl Rymschneider zu einem Schoßmeister gewelet von newen zu Hanns Franneck'. Ratsbuch von 1510—1517, Bl. 212r.

[4] Das XIII vnd XIIII ampt. Schoßmeyster sind zwey ampte; sol iglicher IIII g davo hab, doch das sie alle vierteyl Jars umbgeen vnnd vleyssig achtung vffs geschoß vnnd letze (Wache) haben'. Ratsbuch von 1497—1510, Blatt 331.

[5] = Abgabe. M. Lexer, Mittelhochdeutsches Handwörterbuch, Leipzig 1872.

[6] ‚Diß Ratsbuch ist angefangen vnnd gemacht durch Martin Cronntal, der zeyt stat schreyber der Stat wurtzburg, am dinstag nach diuisionis applorum Anno vc decimo' (= 16. Juli 1510).

meister, vielleicht in Vertretung eines erkrankten Rates oder an Stelle eines verstorbenen Schoßmeisters, gewesen war.

Die Wahl zum Einnehmer städtischer Gefälle beweist, daß man den Künstler auch für einen guten Verwalter im Kleinen und sorgfältigen Buchhalter hielt.

Die Stadträte waren mit seiner Amtsführung so zufrieden, daß sie ihn nach dem abgelaufenen Jahre — am 16. November 1517 — abermal zum Schoßmeister aufstellten [1].

Auch ward er wiederum, am 30. September 1517, mit andern beauftragt, das Feld zu besichtigen.

Am 15. November 1518 wird Riemenschneider wieder ‚in den oberen Rat verordnet' [2]. Zugleich ward ihm die Spitalpflege anvertraut [3]. Diese bildete das 15. und 16. der städtischen Ämter [4]. Ein Spitalpfleger bekam drei Gulden.

Als Ratsmitglied beteiligte sich Riemenschneider an den Feierlichkeiten zu Ehren des am 6. Februar 1519 [5] verstorbenen Fürstbischofs Lorenz von Bibra sowie an den Festlichkeiten für den Nachfolger Konrad von Thüngen (1519—1540) im September des nämlichen Jahres.

Wir sahen den tüchtigen Meister fast zwei Jahrzehnte verschiedene Stadtämter zur Zufriedenheit seiner Mitbürger verwalten. Es bezeugt dies seine Geschäftsgewandtheit und Beliebtheit. Jetzt, am 12. November 1520, stieg Riemenschneider zur höchsten Ehrenstelle der Stadt empor; er ward zum ersten Bürgermeister erkoren [6] und bekleidete diese Würde vom November 1520 bis November 1521.

---

[1] ‚Rath bey dem eyde vff Monntag nach martini anno vc Im XVIIo. Hans Wittstat ist gewelet zu Tylman Rymschneid von newen zu schoßmeyst, globt nach laut des Buchs'. Ratsbuch von 1510—1517, Bl. 240.

[2] ‚Uff Monntag nach Bricty anno Dm XVIII. Tylman Rymschneyder vnnd hanns helffrich sollen das Jare' (d. i. von November 1518 bis November 1519) ‚von Rats weg mit dem alt burgmeister hans franck in oberen Rath geen.' Ratsbuch von 1518—25, Blatt 27.

[3] ‚Tylman Rymschneyder vnnd michel Zwickell sind gewelet zu Spitalpfleger von Newen, haben nach laut des buchs pflicht gethann'. Ratsbuch de anno 1518 bis 1525, Blatt 27r. Da es heißt: ‚von neuem', so waren sie bereits einmal Spitalpfleger gewesen.

[4] ‚Das XV vnnd XVI ampt. Spitalpflegamt sind zwey, sol iglicher III guld hab'. Ratsbuch von 1497—1510, Bl. 331r.

[5] Tönnies (S. 30) läßt den Bischof Lorenz ‚am 10. Februar' sterben und beruft sich auf das Ratsbuch de Anno 1518—1525, Bl. 37: ‚vff Donnerstag nach Dorothea'. Das unrichtige Datum beruht auf einem Gedächtnisfehler des Stadtschreibers. Vgl. die Beschreibung des bischöflichen Denkmals im Dom.

[6] ‚Uff Monntag nach martini anno vc Im XXo. Tylman Rymschneider vnnd Jorg mering sind gewelet zu burgermeyster'. Ratbuch de anno 1518 biß 1525, Bl. 79r. Die Bürgermeisterwahl fand jährlich im November statt.

Zu Ehren des neuen Bürgermeisters ward nach altem Herkommen ,ein großes Festmahl auf dem Grünbaum' gehalten; der Wein sollte ,aus dem Umgeld, wenn solches vorhanden, wenn nicht, aus der Steuer' bezahlt werden.

In das Amtsjahr des Bürgermeisters Riemenschneider fällt der Zwist des Fürstbischofs Konrad mit den Herren von Thüngen im Jahre 1521. Diese hatten etliche Söldner des Herzogs überfallen und auf die Burg Reußenberg gebracht. Der Landesherr verlangte die Beihilfe der Stadt zum Zuge gegen Reußenberg. Der Rat und die Viertelmeister bewilligten [1] die geforderten 300 Mann nebst einer Anzahl von Steinmetzen, Zimmerleuten und Büchsenmachern [2].

Was die inneren Angelegenheiten der Stadt betrifft, so erscheint der Bürgermeister als ein Mann, welcher sich bemüht, seinen Mitbürgern gefällig und nützlich zu sein, dabei sich bestrebt, überall die Rechte der Stadt zu wahren.

So waren dem Geißhirten die ihm anvertrauten Ziegen entlaufen und hatten in Weinbergen Schaden angerichtet. Deshalb zog der Hofschulteiß den Geißhirten in Untersuchung. Dieser brachte als Entschuldigung vor: ,der Wolf sei in die Geiß kommen'. Riemenschneider und der Rat nahmen sich ihres Geißhirten an und fanden es unbillig, wegen dieses Vorganges den Hirten zu strafen. Dem ungeachtet verurteilte der Hofschulteiß ,den armen Hüter', dem Schulteiß 30 Pfennige und dem Gerichte 4 Pfennige binnen 8 Tagen zu zahlen. Der Stadtrat ist damit nicht zufrieden und wendet sich an den Statthalter. In der Kanzlei ward die Sache verhört, und ,weil die Räte die Sach' zu sich genommen, die Strafe in ein geringeres Rüggeld abgemindert [3].

Ein andermal mußte Riemenschneider das Wahlrecht des Rates wahren, als der Statthalter diesem befahl: ,Jakob seinen Balbier zu einem Umgeldschreiber anzunehmen'. Bisher waren durch den Rat die Umgeldschreiber gewählt und die Wahl dem Statthalter nur angezeigt worden. Der Bürgermeister verwahrte sich dagegen, ,doch ohne Erfolg', weshalb das Ratsbuch zum Jahre 1521 (Blatt 90) den Vermerk enthält: ,Jakob Stoll, der meines gnädigen Herrn Balbier gewest, ist auf heute zu einem Umgeldschreiber angenommen'. Bald erkannte man: ,Jakob Umgeldschreiber ist mit Schreiben ungeschickt'; dieser bat sogar, ein anderer solle für ihn die Einträge in das Register machen. Darauf entzog man ihm die Register, und einige Wochen hernach meldet das Ratsbuch: ,Jakob Stoll, Balbier, der Umgeldschreiber, hat Urlaub im Umgeld genom-

---

[1] Ratsbuch von 1518 bis 1525, Bl. 83r.

[2] Tönnies verwickelt sich auf Seite 30 in einen Widerspruch; er berichtet: ,Den 21. Mai 1521 fordert der Bischof die Stadt zur Teilnahme an einem Sühnezug gegen die von Thüngen auf'; einige Zeilen später verlegt er ,diesen Zug gegen den Reussenberg' in den ,Januar 1521'.

[3] Ratsbuch von 1518—1525, Blatt 79.

men', und wählte nun der Rat unbehelligt einen früheren Bewerber dieses Amtes.

Als abtretender Bürgermeister kam Riemenschneider dem Herkommen gemäß am 12. November 1521 in den oberen Rat [1] für das Amtsjahr 1521 bis 1522. Es war das viertemal.

Bald darauf stellten sich die drei Räte dem Domkapitel vor [2].

In diesem Jahre war erster Bürgermeister Konrad Ochsner und zweiter Peter Weyer [3]. Da dieser in geschäftlichen Angelegenheiten einige Wochen abwesend sein mußte, so übernahm der Altbürgermeister Riemenschneider vom 20. März 1522 an seine Stellvertretung. Es war gerade die Zeit, in welcher der Fürst Konrad von der Stadt 200 Mann nebst 2—3 Büchsen zu einem Kriegszuge gegen Brandenstein [4] forderte. Ochsner und Riemenschneider haben vor dem Rat und den Viertelmeistern ‚relacion gethann', und die Stadt hat dem Landesherrn Gehorsam geleistet. Am 10. April 1522 ziehen die Truppen aus, die städtischen geführt von den Hauptleuten Hans Schneider und Christoph Schierle [5]. Die Burg ward rasch erobert.

Am 12. November 1522 schied Til wieder aus dem oberen Rate aus und ward aufs neue zum Kapellenpfleger gewählt [6]. Da während des Amtsjahres 1522—1523 der Amtsgenosse Zirkel mit Tod abgegangen war, so ward Jörg Spann am 14. April 1523 als Pfleger bestimmt [7]. Am 28. April 1523 [8] leistet er den Eid. Am 11. Juni des nämlichen Jahres wurden Riemenschneider und Jörg Mering dem Landschreiber in einer Streitsache mit Randersacker beigegeben [9]. Am 6. Oktober [10] 1523 werden mehrere beauftragt, das Feld [11] wegen

---

[1] ‚Rathe bey dem eyde vff Dienstag nach martinj Anno v^c' (Tönnies ‚ic'), ‚Im XXI. Tylman Rymenschneider, alter burgermeister, paul gothart vnnd Hanns hornung von Rats wegn. Rathbuch de anno 1518 biß 1525', Bl. 98r. — Paulus (Riemenschneider, S. 53. 61) feiert Til noch für spätere Jahre als Bürgermeister.

[2] ‚Die von Rats vnnd gemeind weg Inn oberen Rate verordennt haben alßbald auch pflicht Im capittell gethann'. Bl. 99.

[3] Ratsbuch von 1518—1525, Bl. 105r.

[4] ‚Reyss vnnd Zug für den Brandenstein', Bl. 106.

[5] Den Worten Bodes (Geschichte der deutschen Plastik, S. 167): ‚Selbst als Führer der städtischen Truppen spielt er (Riemenschneider) 1522 eine Rolle' fehlt die urkundliche Grundlage.

[6] ‚Rathe bey dem eyde vff mittwochn nach martini anno domi vc XXII. Tylman Rymschneider ist gewelet zu einem capellnpfleger zu michel Zirckell von newen, hat laut des Buchs pflicht gethann'. Ratsbuch von 1518—1525, Bl. 118.

[7] ‚Ratsbuch, Blatt 131r: ‚Vff dinstag nach Quasimodo geniti'.

[8] Ratsbuch, Blatt 139.

[9] Am Dienstag nach Sonntag Jubilate.

[10] ‚Rat bey dem eyde vff dinstag nach francisci Anno domj vc XXIIIo'. Blatt 148. — Das von Tönnies (S. 32) angegebene Datum: ‚1. Oktober 1523' beruht auf Irrtum.

[11] ‚weg lesenns, wie man es dann haltn soll'.

der Weinlese zu besichtigen; dem Tylman ward die Pleicher Abteilung zugewiesen [1].

Am 9. November 1523 [2] legten die beiden Kapellenpfleger Riemenschneider und Spann Rechnung ab.

Sie wurden für das Amtsjahr 1523/24 neuerdings zu Kapellenpflegern ernannt. Zwar meldet das Ratsbuch nichts von der Wahl, aber aus der Rechnungsablage am 9. November 1524 geht ihre Ernennung deutlich hervor [3].

Während dieses Amtsjahres war Riemenschneider am 6. Oktober 1524 [4] abermals zur Feldbesichtigung bestimmt worden.

Am 14. November 1524 ward Riemenschneider wiederum zum Kapellenpfleger gewählt [5]. Es sollte das letzte Mal sein, daß dem Meister ein städtisches Amt übertragen wurde. Denn im Jahre 1525 ward Til aus dem Rate gestoßen, und ihm das (zweite) Kapellenpflegeramt abgenommen.

In dem unruhevollen Jahre war vieles vernachlässigt worden, weshalb sich am 18. Dezember 1526 [6] der Bürgermeister Johann Birnesser, welcher im vorigen Jahre (1525—1526) Kapellenpfleger gewesen war, beklagt, daß er in der Kapellenpflege große Unordnung gefunden habe. Im Jahre 1527 teilt der Kapellenpfleger Georg Spann dem Rate mit, im Kriegsjahre habe der Fürstbischof 401 Gulden von der Kapelle an sich genommen, und er habe um Rückgabe gebeten, doch ohne Erfolg [7]. Von den beiden Kapellenpflegern des Jahres 1529 wurden die Pfleger vom Jahre 1525: Spann und Riemenschneider für den

---

[1] ‚Tylman Rymenschneyder schild bleychach'.

[2] ‚Rathe bey dem eyde vff Monntag nach Leonhardi Anno vc XXXIIIo (Tönnies gibt ungenau ‚Anne ic XXXIIIo'). Tylman Rymenschneider vnnd Jorg spann als capellenpfleger habenn vff hewtt In offenn Ratt rechnung gethan alles Ires Einnemes vnnd außgebenns des verganng Jars, von der capellenn wegenn gescheen, vnnd ist Ine angesagt, man wolle vber di rechnung verordnen vnnd besichtig lassen'. Ratsbuch, Bl. 150.

[3] ‚Rathe vff mittwochen nach Leonhardj anno Dom Im XXIIII bey dem eyde. Tylman Rymschneider vnnd Jorg spann als capellenpfleger habenn vff hewtt In offe Rathe alles Ires Einnemens vnnd außgebenns von der capelln wege rechnug gethann, darann hett Burgermeyster vnnd ratt gnug biß vff besichtigung'. Bei Tönnies (S. 33) steht das falsche Datum: ‚8. November'.

[4] ‚Rathe vff Donnerstag nach francisci Anno vc XXIIIIo'. Tönnies (S. 33) liest wiederum ‚ic' statt ‚vc'.

[5] ‚Rath bey dem eyd vff Monntag nach martini anno vc' (Tönnies überliefert ‚ic') XXIIIIo. Tylman Rymenschneyder ist wider von Newen gewelt zu Jorg Spann zu einem capellen pfleger; ist Ime vff sein vorig pflicht bevolhn. Rathbuch de anno 1518 biß 1525, Blatt 181.

[6] ‚Dinstag nach Lucie'. Ratsbuch von 1525—1541, Bl. 15r.

[7] Ratsbuch von 1525—1541, Bl. 28.

Verlust verantwortlich gemacht. Der Streit kam endlich an den Fürsten, und dieser entschied die Sache auf sich beruhen zu lassen [1].

Es ist die Zeit des sogenannten Bauernkrieges. Der Anfang des sechzehnten Jahrhunderts hatte den Samen allgemeiner Unzufriedenheit und sozialistisch gestaltete Ideen so reichlich ausgestreut, daß schon damals der Ausbruch einer sozialen Revolution zu fürchten war. Jetzt wurde der zündende Funken in die Masse des angehäuften Brennstoffes geworfen. Man gab den seither nur auf dem Gebiete des natürlichen Lebens sich bewegenden sozialistischen Ideen eine religiöse Grundlage und dadurch eine ungeheuere, nicht geahnte Ausdehnungskraft [2]. Die ‚Bauern' erhoben sich in Franken. ‚Blut und Feuer bezeichnete ihre Straße, Schrecken und Weheklagen ging vor ihnen her.' [3]

In Würzburg hatte bisher das Feuer des Aufruhrs nur unter der Asche geglimmt und wäre vielleicht noch lange verborgen geblieben, wenn nicht ein unruhiger Kopf dasselbe zur lodernden Flamme angeblasen hätte. Ein ‚lüderlicher Bösewicht', Hans Bermetter [4], gewöhnlich Link genannt, war der Empörungsstifter. Er suchte den Geist des Aufruhrs durch ausgestreute Aufwiegelungszettel, lose, verwegene Reden und andere dergleichen Mittel den Bürgern einzuhauchen. In kurzer Zeit hatte sich eine Rotte von Taugenichtsen um ihn versammelt. Auch Rat Riemenschneider ließ sich von ihm umgarnen und brachte sich bald in Verlegenheit. So wurde er von einigen als Urheber der Lüge, der Fürst hätte heimlich Kriegsvolk und Geschütz in die Stadt kommen lassen, angegeben; Til lehnte jedoch die Urheberschaft des Gerüchtes ab und sagte: ‚er hette es von Hansen Bermeter erstlich gehöret und volgends nachgesagt'. Letzterer wurde ‚zu rede gesetzt, der es auf Thilman legt'.[5]

---

[1] Ratsbuch, Bl. 64. 67. 75.

[2] Vgl. Ibach, Der Socialismus im Zeitalter der Reformation, Frankfurt 1880, S. 1.

[3] Journal von und für Franken, Nürnberg 1793, 6, 387.

[4] Lorenz Fries, Geschichte des Bauernkriegs in Ostfranken, 1, 63, sagt von ihm: ‚Wan ich sagen oder schreiben solte, was diser Hans Bermeter vor und in der entpörung für unraths gestift hat, must ich ain sonders buch von ime machen'. Bereits das Ratsbuch von 1518—25 hat auf Blatt 18 folgende kennzeichnende Bemerkung: ‚Hanns Bermetter, dem vormals vor zwey oder drey Jare das pauckenn verbott word, ist vff hewt' — Samstag nach Pfingsten (29. Mai) 1518 — ‚vff sein bitt wider erlaubt'. Dieser eingewanderte Rothenburger ‚kont etlichermassen pfeiffen und lauten schlagen' und hatte ‚seine tag mit schlemmen und temmen' (demmen, dämmen = prassen, schwelgen, Grimm, 2, 709; Schmeller, 1, 509), herbracht'. Vgl. Fries (Zeitgenossen Riemenschneiders), herausgegeben von Schäffler und Henner, Würzburg 1873—83, 333 f. — Bermeter wurde zu Nürnberg gefangen und am 11. Juli 1527 hingerichtet. Würzburger Chronik, Würzburg 1849, 2, 23.

[5] Fries, Geschichte des Bauernkriegs in Ostfranken, 1, 68.

Da mußte Herzog Konrad auf den Schutz seiner Residenzstadt bedacht sein. Aber die Würzburger, welche schon im Jahre 1397 mit zehn Städten zu Schweinfurt eine Vereinigung, den sogenannten Städtebund, geschlossen hatten, um die Oberherrschaft des Fürstbischofs abzuschütteln und Würzburg zur freien Reichsstadt zu machen, jetzt die gleichen Ideen hegten, verweigerten die weitere Aufnahme von Reitern.

Es gab bereits manchen ‚zugriff', vorab in geistlichen Häusern, wobei es sich namentlich um Wegnahme von Wein handelte [1]. Die Lage ward immer bedenklicher.

Die Zerrissenheit des Würzburger Gemeinwesens sowie die Stimmung der mißvergnügten und verhetzten Bürgerschaft ersehen wir am besten aus den Artikeln, welche von den einzelnen Vierteln zum ‚gemeinen Landtag', den Herzog Konrad anberaumt hatte, eingehändigt wurden: die Bürger wollten ‚selbst Herren sein' und ‚waren gegen einem rat vergift und arkwönig'.

So stellten die Artikel des Gänheimer Viertels (eines Teiles des jetzigen 3. Distriktes) folgende Forderungen: sie wollten den Bischof als Landesherrn und das Domkapitel als ihre Obrigkeit anerkennen, aber nur ‚soweit die Schrift vermag'. Ein anderer Artikel besagt, die Klöster und Stifte hätten sich zum Schaden des armen Mannes derart gehäuft, daß man verlangen müsse, alle ‚stift und kloster als ein untreglich und unnutze bürden der erden abzuthun'. Man war also auf Kirchenraub bedacht. Ebenso sollte der Zehnte, der natürlich ‚unnutzlich' durch den Klerus verzehrt würde, wegfallen. Was über Jagd- und Fischrecht, über Nutznießung der Wälder, über Leibeigenschaft gesagt ist, kehrt in fast gleicher Fassung in den zwölf Artikeln der Bauern wieder.

Um die Bürger von der abschüssigen Bahn zurückzuhalten, ließ der Fürstbischof am 14. April 1525 die Bürgermeister und Viertelmeister sowie einige Ratsherren zu Hof befehlen und ihnen vortragen:

‚Er habe sein Gefallen, daß ein jeder nach dem, was er verwirkt, gestraft werde; daß sie keine Reisigen einlassen wollten, wäre bisher noch nie in seinem Fürstentum vorgekommen. Er habe seine Grafen, Herren und Ritter aufgefordert nicht gegen sie, sondern um sein Fürstentum, das Stift, vor Beschwerden zu bewahren, auch seine Untertanen und Verwandten vor Gefahr zu beschützen . . . es wäre seine Absicht nicht gewesen, und sei es auch jetzt nicht, Reisige für beständig nach Würzburg zu legen, sondern er habe dies bei ihnen erwähnen lassen, daß sie davon wüßten, damit ihm nicht abermals, wie vor etlichen Tagen geschehen, zur Last gelegt werde, als habe er vor, etliche Reisige heimlich und in einer der Stadt feindlichen Absicht hereinzubringen. Daß

[1] U. l. Ben. Glöggler, Der Bauernkrieg in Franken. Hausschatz, Würzburg 1900, Seite 211.

die Ritterschaft, welche er berufen, bei den Bürgern ins Quartier legen oder einstellen solle, daran denke er gar nicht, da sie ja nicht mit so großen Haufen ankämen. Diejenigen aber, welche in seinem Dienste ab und zu reiten, würden wohl in den offenen Wirtshäusern, wie bisher gestattet wurde, einstellen können, und versehe er sich dessen, daß die Bürger dieselben daran nicht hindern.' Damals redete der Bischof mit den Vertretern der Stadtgemeinde noch mündlich, ermahnend, daß sie ,ir eigen Wolfart, ehr, pflicht, weyb und kind bedenken und sich selbst in keine gefahre begeben möchten'. Das Beginnen der Bauern werde keinen Bestand haben. Wenn sie auch für eine Zeitlang ihren Wunsch erreichten und in dieser Landsart keinen Widerstand fänden, so würde es doch bei diesem Zustand nicht verbleiben, sondern ein fremdes Volk kommen, sie darum strafen und wieder untertänig machen. Deshalb sollten sie sich nicht verführen lassen.

Diese landesväterliche Rede wurde ,untertänig' vernommen; man gelobte, sich gehorsam zu erweisen. Aber ,die Werk blieben dahinten'.

Um den Aufruhr in seinem Lande zu unterdrücken, verlangte nun der Herzog Konrad III. den Auszug eines Teiles der Bürger ,wider die ufrurigen bauren'. Der Rat schlug diese Forderung in der am 25. April 1525 gehaltenen Versammlung mit Stimmenmehrheit ab und beschloß, daß kein Bürger in das Feld ziehen solle. Da überhaupt die Treue der Bürger verdächtig war [1], indem es ein großer Teil von ihnen schon wirklich mit den Bauern hielt, so blieb unter diesen Umständen dem Landesherrn nichts übrig, den Frauenberg — die Festung über der Stadt — treuen und tapferen Männern zu überlassen und sich nach fremder Hilfe umzusehen. Er eilte am 5. Mai 1525 nach Heidelberg zum Pfalzgrafen Ludwig. ,Es ward Kumpff [2] von etlichen zu Wirtzburg zum Schultheiß gemacht. Er ließ sich hören, die Stadt hätt etwan zum Reich gehört, wäre aber durch Tyranney der Bischoffen darvon gedrungen; und jetzo die Zeit kommen, daß sie wieder erledigt werden soll.' [3] Die Würzburger verbanden sich am 7. Mai mit den Bauern. Der Rat kündigte durch offenes Schreiben vom 9. Mai dem Fürsten den schuldigen Gehorsam auf.

Die Oldenwälder Bauern rückten in die Vorstadt jenseits des Main (in das Mainviertel) und nahmen ihr Lager im Stift zu St. Burkard und in den umliegenden Häusern der Geistlichen; sie ,haben alle Gottes-Zierung der Kirchen, steinerne [4] und höltzerne Bildnus zerschlagen, alle Fenster zerbrochen und

[1] Andres, Neue Fränkische Chronik, 4, 38.

[2] Kumpf stammte aus Rothenburg.

[3] Gropp, Wirtzb. Chronick (Würzburg 1748), 1, 120 f.

[4] Es litt demnach auch der Ölberg, welchen Riemenschneider für St. Burkard verfertigt hatte. Vgl. K. Heffner und Reuß, Würzburg und seine Umgebungen, Würzburg 1871.

den gantzen Stifft dermassen verwüstet, als ob die Türcken darinnen gelegen'. [1] Ähnliche Zerstörungen fanden im übrigen Franken statt. Über 200 Schlösser lagen in Trümmern, von 50 Klöstern waren 26 Ruinen, die anderen geplündert und hart mitgenommen [2], über 10 000 Menschen betrug die Ernte des Todes.

Als endlich die Gewalt der Revolution gebrochen war und Würzburg Mittwoch nach Pfingsten, den 7. Juni 1525, sich auf Gnade und Ungnade ergeben hatte, ward ein Fähnlein Kriegsknechte, welche um Sold gedungen waren, in die Stadt und den Bürgern ins Haus gelegt. Die Soldaten trieben allenthalben großen Mutwillen und waren ohne Zucht; die Bürger lernten, wie der Krieg tut, und was sie angefangen hatten. Von diesen Plagen war das Haus Riemenschneiders sicherlich nicht verschont, während er selbst auf dem Marienberg in Untersuchungshaft sich befand.

Gegen den Rat der Stadt schritt Fürstbischof Konrad in der Art ein, daß Riemenschneider und die zehn anderen Ratsmitglieder, welche wider seine Forderung des Auszuges von Bürgern gegen die Empörer gestimmt hatten, aus dem Rate gestoßen wurden.

Über die weitere Bestrafung Riemenschneiders, welcher sich als Ratsmitglied und auch als Privatperson verfehlt hatte, erzählt eine Abhandlung des Würzburger Stadtschreibers Martin Cronthal [3], der ebenfalls vom Herzoge Konrad aus seinem Amte entfernt worden war:

Donnerstag den 8. Juni 1525 wurde Riemenschneider nebst 39 anderen Bürgern und 2 Männern ‚gefenglich uf den Berg [4] gefurt', ‚sie wurden in die Hofstuben gefurt, daselbst gab man ihn essen und trinken, und furter that man die 40 Wurtzburger in ein gros gewelb, das erst zur linken Hand, so man in das shloß gehet, nach der Schutten, darinnen viel Kohlen lagen'.

Am 2. und 3. Tage wurden sie vor den verordneten Rat gefordert, scharf verhört und ihre Antworten aufgeschrieben. Dann kamen sie, ihrer je 14, in andere Gewölbe und wurden viel erschreckt. Mittwoch nach Trinitatis, den 14. Juni, wurden 14 entlassen, die 26 anderen, darunter Riemenschneider, blieben in der Kohlenkammer bis auf Donnerstag nach Corporis Christi (22. Juni), wo Riemenschneider nebst 15 Genossen in den Schodersturm zu etwa 21 anderen

---

[1] Ignaz Gropp, Wirtzburgische Chronick, 1, 117.

[2] Nach dem Flugblatte: ‚Warhaftige Newe Zeytung und Antzahl der verbrennten, zustörten Schlosser und Closter ym Franckenlandt, mit Namen antzaygt' (1525) waren es 292 Schlösser und 52 Klöster. Vgl. die Aufzählung bei Gropp, Wirtzb. Chronick, 1, 169 ff.

[3] Stadt Würzburg im Bauernkrieg, herausgegeben von M. Wieland, Würzburg 1887.

[4] Der Frauenberg (Marienberg) war Festung und zugleich die Residenz der Fürstbischöfe.

Gefangenen gelegt wurden; 10 kamen in den mittleren Turm. Während dieser Gefangenschaft ,hat man Tylmann Riemenschneider, Hans Bauer und Hans Rudiger aus ihren Gefängnissen geführt, und sind diese vom Henker hart gewogen [1] und gemartert worden'. Nach 9 Wochen weniger zwei Tage (= 8. August) wurden sie endlich ,aus gefegnus herab in die statt gelassen, ein jeder vf verpflichtung [2] und meinung aufgelegter großer merklicher schatzung'.

Die Strafe, welche über Riemenschneider verhängt worden war, hat ihn zwar schwer getroffen, ist aber keine allzu harte gewesen. Denn aus Kurzsichtigkeit hatte der ehemalige Bürgermeister gegen seinen Landesherrn eine Empörung mitveranlaßt und unterstützt. Abgesehen von den Folterqualen, einer Unsitte der früheren Rechtspflege, würde der Meister Til, der Vertrauensstellungen eingenommen hatte, im 20. Jahrhundert eine viel härtere Strafe, wenn nicht den Tod, erlitten haben.

Da Bensen (Geschichte des Bauernkriegs in Ostfranken), Becker (Riemenschneider), Lübke, Paulus u. a. den Fürstbischof Konrad von Thüngen bitter tadelten, so mangelte ihnen das sachliche Urteil. Wenn man an die furchtbaren Greueltaten der Empörer sich erinnert, wenn man die noch jetzt überall in Franken emporstarrenden Ruinen sich vergegenwärtigt, wenn man an ,ain Sindfluß des Blutes' (Fries) denkt: dann kann das Verfahren des Herzogs zu Franken gewiß nicht zu streng erscheinen [3].

Die letzten Jahre seines Lebens (1525—1531) erscheint Meister Til, der Stellung und einen Teil seines Vermögens verloren hatte, nicht mehr in öffentlicher Wirksamkeit. Die ausgestandenen Schrecken, die Leiden der Gefangenschaft, die Bedingungen der Urfehde [4] und das beschämende Gefühl der Un-

---

[1] Von wegen, auf der Folter wägen, foltern. Vgl. Lexer, Mitt. Handwörterbuch, Leipzig 1878, 3, Sp. 727.

[2] Fries berichtet Seite 68: Nur gegen Urphede (Verzicht auf Rache für erlittene Feindschaft, Lexer, Handwörterbuch, Leipzig 1876, 2, Sp. 2016) und Einziehung eines Teiles seines Vermögens wurde Riemenschneider in Freiheit gesetzt.

[3] Mit welcher Grausamkeit verfuhr dagegen der brandenburgische Markgraf Kasimir gegen die Unglücklichen, obwohl dieser Hohenzoller eine zweideutige Rolle gespielt hatte? Die Kitzinger Massenblendung steht in der Reihe von Grausamkeiten der Zeit einzig da, und das Fingerabhauen wird durch die Rechnung des markgräflichen Henkers (Anzeiger für die Kunde deutscher Vorzeit 2, 139) wie durch den Bericht eines Ansbacher Chorherrn (Öchsle, Beiträge zur Geschichte des Bauernkrieges in den schwäbisch-fränkischen Grenzlanden [Heilbronn 1830], S. 429 ff.) bestätigt. Übrigens wird man dem Fürsten Gerechtigkeit widerfahren lassen, wenn man die Aufforderung M. Luthers liest: ,Wo solcher Geist in den Bauern ist, wie hohe Zeit ist's, daß sie erwürgt werden wie die tollen Hunde. Darum soll hie zuschmeißen, würgen und stechen, öffentlich oder heimlich, wer da kann, und gedenken, daß nichts Giftigeres, Schädlicheres, Teufelischeres sein kann, denn ein aufrührerischer Mensch'.

[4] d. i. des Verzichtes auf Rache für gehabten Schaden.

dankbarkeit gegen seine Gönner, Bischof und Geistlichkeit, welche ihn und seine Kunst gefördert hatten, drängten ihn zur Zurückgezogenheit. Er beklagte gewiß seine Verirrung, wie ja die Würzburger im Jahre 1528 beim drohenden Kriege mit Philipp von Hessen durch opferwillige Ergebenheit wieder gut zu machen suchten, was sie gefehlt hatten [1]. Auch ging dem Künstler nahe das Schicksal manches seiner Werke: durch den Bauernkrieg hatte die Maidbrunner Altargruppe nicht zur Aufstellung gelangen können, der Ölberg von St. Burkard war beschädigt, der Rothenburger Rudolfsaltar zerstört worden.

Riemenschneider widmete sich jetzt nur seiner Kunst. Unbegreiflich ist die Anschauung Ottes: ‚ihm war selbst seine Kunst verleidet'. [2] Schon die Anforderungen des Lebens mußten den Meister zum Schaffen nötigen. Aber die Zeiten waren andere geworden: Klöster und Stifter waren verarmt, auch der allgemeine Wohlstand nahm im 16. Jahrhundert ab, der Gemeinsinn erkaltete; dem Volkskriege folgte das Volkselend; und wenn Ruhe herrscht, so ist es die Ruhe der Totenerschöpfung. Aber nicht Kampf und Friedhofsluft lieben Wissenschaften und Künste. Jetzt war an Lösung großer Aufgaben nicht mehr zu denken [3]. So sah sich Meister Til nur auf geringere Aufträge angewiesen. In dieser Zeit mögen in seiner Werkstätte kleine Gruppen und Einzelfiguren entstanden sein, die trotz der Stürme vergangener Zeit noch zahlreich vorhanden sind.

Über seine letzten Lebensjahre mutmaßt Streit (S. 11): ‚Es war ihm der Gang zur Marienkapelle verleidet, und er richtete in letzter Zeit seine Schritte in die Kirche der Franziskaner. Letztwillig stiftete er auch in diese Kirche für sich und seine Hausfrau einen jährlichen Gottesdienst; auch ein von ihm geschenkter Meßkelch sollte sein Andenken bewahren'. Es ist wahrscheinlich, daß der alte Meister lieber nach der nahen Franziskanerkirche ging als nach der ferneren Marienkirche. Aber für eine Stiftung findet sich im Verzeichnisse der Jahrtage der Kirche nicht der mindeste Anhalt, und unter den ‚Meßkelchen' des Klosters ist keiner, der mit Riemenschneider in Zusammenhang gebracht werden könnte, wie denn auch jede Urkunde fehlt.

---

[1] Der gewissenlose Landgraf benützte den erdichteten Breslauer Vertrag, um den benachbarten geistlichen Fürsten Geld zu erpressen; es gelang ihm; Konrad mußte 40 000 Gulden zahlen, zu welcher großen Summe die Stadt reichlich beitrug. Gropp, Wirtzburg. Chronick, 1, 191.

[2] Kunst-Archäologie, 2, 656.

[3] ‚Charakteristisch für die Zustände der Kunst ist folgende Tatsache. Im Januar 1526 wendeten sich sämtliche Baseler Maler an den Rat der Stadt mit der Bitte, daß man ihnen, um Brot für Weib und Kind zu erwerben, doch die Larven für Fastnachtszüge allein malen lasse und sie nicht durch verschiedene andere Handwerker auch noch um diesen Erwerb bringe'. A. Woltmann, Holbein und seine Zeit, Leipzig 1866, 1, 340.

Riemenschneider starb zu Würzburg in seinem Wohnhause, dem jetzigen Riemenschneiderhofe in der Franziskanergasse, am 7. Juli [1] 1531 [2], am Vorabende des Festes der Patrone des Bistums, der heiligen Märtyrer Kilian, Kolonat und Totnan, die er oftmals dargestellt hatte.

Wie alt nun Riemenschneider geworden, darüber können wir nur Vermutungen anstellen. Jedenfalls ist er hochbetagt gestorben, indem sich wohl annehmen läßt, daß er bei seiner Ankunft in Würzburg gegen 20 Jahre alt gewesen war. Er lebte aber fast 48 Jahre in Franken. Demnach muß er ein hoher Sechziger geworden sein. Für diese Annahme spricht nicht allein sein Bildnis auf dem Hochrelief zu Maidbrunn, sondern auch die lebensgroße Abbildung eines in Jahren vorgerückten Mannes auf seinem Grabsteine.

Riemenschneider wurde auf dem sogenannten Leichenhof zwischen dem Dom und der Neumünsterkirche, dem ehemaligen Domfriedhofe, begraben, weil die Franziskanergasse zur Dompfarrei gehörte. Sein Grab ward mit einem Steine bedeckt, der seine Gestalt und eine Inschrift trug. Bei Anlegung einer Straße an dieser Stelle im Jahre 1822 wurde der Grabstein gefunden. Derselbe ist jetzt in der Nähe des früheren Grabes in die Nordwand der Kathedrale eingefügt. Der rote Sandstein hat durch Abtreten gelitten, auch dadurch ist er zu Schaden gekommen, daß man denselben für den verstorbenen Schwiegersohn [3] Riemenschneiders benützte und einen Teil des Gewandes abglättete — es ist dies die Stelle, welche in der Abbildung durch Linien angegeben ist —, um die Inschrift anbringen zu können.

---

[1] Becker brachte in seiner Monographie (1849) das falsche Datum 8. Juli. Dasselbe wurde wiederholt sowohl in den eigenen Schriften über Riemenschneider: von Streit (1888, S. 11), Paulus (1899, S. 80), Tönnies (1900, S. 39) als auch in allgemeinen Werken (von M. Sauerlandt, Deutsche Plastik des Mittelalters, 1909, S. VII; von W. Vöge, Die deutschen Bildwerke der Kgl. Museen zu Berlin, Berlin 1910, S. 97; von J. Adelmann, Walhalla, Leipzig 1910, S. 11, welcher sogar schreibt: ‚8. Juni'). Ich hatte aber den richtigen Sterbetag eigens festgelegt im ‚Deutschen Hausschatz' (15. Jahrgang, S. 292), in der ‚Zeitschrift für christliche Kunst' (Jahrgang 1889, S. 40), in der Würzburger ‚Bewegung' (24. Jahrg., S. 136) usf. Es zeigt sich hier, wie schwer es hält, einen in die Literatur eingeführten Fehler auszurotten. Und doch wäre der Irrtum leicht zu erkennen. Denn Riemenschneider starb nach der Inschrift auf seinem Grabsteine ‚am abent Kiliani', d. i. am Vorabend Kiliani. Abend = Vigilie ist nämlich der Tag vor einem Feste. Vgl. H. Grotefend, Zeitrechnung des deutschen Mittelalters und der Neuzeit, Hannover 1891, I, 1.

[2] A. Niedermayer (Kunstgeschichte der Stadt Wirzburg, Wirzburg 1860, S. 257) gibt irrig das Todesjahr mit der Zahl ‚1532'.

[3] Becker schrieb ‚vielleicht einen Verwandten', die Inschrift lautet aber bestimmt: ‚Ano Dm. 1541 den 27. tag des brachmonats (Juni) ist verschieden der ersam Bernhard Hop, Hofschuldes hie zu würczburg, leydt bei seinem schweier' (Schweher, mittelhochdeutsch sweher, gotisch svaihra, pater uxoris, vgl. F. L. K. Weigand, Deutsches Wörterbuch, 2. Aufl., Gießen 1873—76) ‚vnder Eim steinn, denn got gnat — amen'.

Die Figur des Meisters Til ist in flachem Relief gearbeitet. Ein langes, in große Falten gelegtes Gewand, welches nur an der Brust das Unterkleid hervortreten läßt, umschließt die lebensgroße Gestalt; ein Barett deckt den Kopf, welchen noch volles und langes Haar umrahmt; im edlen Gesicht scheint man-



Grabstein Riemenschneiders am Dom
in Würzburg.

ches Leid ausgeprägt. Die Hände, welche einen Rosenkranz halten, sind zum Gebete gefaltet. Zwischen den beiden Füßen, die etwas unter dem Obergewande hervorragen, sind auf einem Schilde gekreuzte Riemen, das Wappen Riemenschneiders, angebracht. Die beiden oberen Ecken des Innenraumes sind mit Ornamenten ausgefüllt, welche an die Renaissance anklingen. Die Um-

schrift besagt: ‚Im Jahre des Herrn 1531 am Abend Kiliani starb der ehrsame und kunstreiche Tilman Rimenschneider, Bildhauer, Bürger zu Würzburg, dem Gott gnädig sei. Amen'. Das schlichte, tüchtige Denkmal, welches freilich an Feinheit der künstlerischen Auffassung jenes des Abtes Trithemius nicht erreicht, ist vielleicht von Riemenschneider selbst angefangen, von seinem Sohne Georg vollendet worden.

Ein ähnliches Porträt — Holzrelief — mit der Unterschrift: ‚Tilman Rimschneider A. 1519' besitzt der Fränkische Kunst- und Altertumsverein. Bei S. Göbl (Würzburg 1896, S. 8) ist dasselbe als ‚Selbstbildnis' bezeichnet; Tönnies (S. 40) schreibt: ‚Dieses Portrait scheint von seinem Sohn Jorg gearbeitet'. Aber das Flachbild ist eine Fälschung des 19. Jahrhunderts.

Es erübrigt noch, Riemenschneiders religiöses Bekenntnis eigens festzustellen. Paulus [1] hat nämlich behauptet: Til ‚stellte sich früh auf Seite der Reformation, auch in seiner Kunst'. Aber nur Voreingenommenheit, nicht wissenschaftliche Gründe, hat diese Ansicht geboren. Schon die echt katholische Stiftung für das Benefizium am hl. Kreuzaltar der Kirche des Bürgerspitals, welche Riemenschneider mit seiner Frau Margarete im Jahre 1524 macht, stellt denselben in Gegensatz zur Neuerung. Er nimmt nämlich vom Rate [2] eine Schuld von 80 Gulden auf, die ‚zu 4 Gulden jährlich verzinsbar, dem Altaristen des heiligen Kreuzaltars im neuen Spital vor Haugertor (Bürgerspital) zugute kommen sollen' (Tönnies, S. 23). Diese Bemühungen und Opfer für die Darbringung der hl. Messe bekunden die altgläubige Gesinnung Riemenschneiders. Denn Luther hatte die hl. Messe längst verworfen, wie er denn auch seiner Abneigung gegen das Kreuz, das Zeichen der Erlösung, Ausdruck verlieh. ‚Wenn . . . mir eine Kreuzesfahne oder auch das Bild des Gekreuzigten begegnete, ich würde nicht anders enteilen, als wenn selbst der böse Feind mich verfolgte.' [3]

Man wendet ein, Riemenschneider habe im Bauernkriege sich den Empörern angeschlossen. Aber bei Riemenschneider waren es nicht religiöse Beweggründe, welche ihn gefährliche Bahnen wandeln ließen, sondern ihn leitete das Streben, Würzburg zu einer unmittelbaren Reichsstadt zu machen. Schon unter Bischof Hermann (1225—1254) hatte der fast zweihundertjährige Kampf mit der die Reichsunmittelbarkeit anstrebenden Bürgerschaft Würzburgs begonnen, aber diese Hoffnung der Bürger ward auf mehr als hundert Jahre durch

---

[1] Riemenschneider, Stuttgart 1899, Seite 80.

[2] ‚Rath bey dem eyde vff samstag nach Pfingstenn Anno vc XXIIIjo' (= 21. Mai 1524), Tylman Rymenschneider hat vmb die LXXX g gebet, so zu der vicarie des heylig creutz altar Im spital angsagt'. Ratsbuch von 1518—1525, Bl. 165.

[3] Passauer ‚Monatsschrift', 4, 107.

die furchtbare Niederlage vernichtet, welche ihnen der Fürstbischof Gerhard durch seine Ritterschaft in der Schlacht bei Bergtheim am 11. Januar 1400 beibrachte. Jetzt, unter Konrad von Thüngen (1519—1540), wollten viele Bürger mit Hilfe der Bauern das Ziel erreichen. Ein starkes Bauernheer bestürmte den Marienberg, welcher von der kleinen bischöflichen Besatzung unter dem Dompropst Markgraf Friedrich von Brandenburg und dem Ritter Sebastian von Rotenhan tapfer verteidigt wurde, bis das schwäbische Bundesheer zum Entsatz herankam. Nach der schrecklichen Niederlage, welche die Aufständischen erlitten, wurden die Hauptrádelsführer strenge bestraft, aber viel gelinder als in dem benachbarten Brandenburger Gebiet. Auch darf man nicht vergessen, daß der persönlich milde Bischof beim Beginn des Aufstandes kein Mittel unversucht gelassen hatte, die Betörten zu beschwichtigen und zu befriedigen. Der Traum von Reichsunmittelbarkeit war jedoch ausgeträumt. Auch Riemenschneider war erwacht.

Daß ferner der fränkische Künstler sich ‚in seiner Kunst' dem Luthertum angeschlossen habe, ist ein Produkt der frei schaffenden Phantasie von Paulus, welches bei Betrachtung der Schöpfungen Tils in nichts zerrinnt. Ich weise besonders hin auf den ‚R o s e n k r a n z', welchen er für die W a l l f a h r t s k i r c h e auf dem Kirchberg bei Volkach in den Jahren 1521—1524 schuf. In dieser Zeit hatte Luther Marienverehrung und Rosenkranzgebet wie Wallfahren längst verworfen. Vielmehr muß man sagen: Riemenschneiders Kunst ist katholisch, und unter den Hunderten von Werken findet sich keines, welches das Luthertum bekundet. Tils Schaffen ist der Ausdruck mittelalterlichen Geistes; in seinen Werken spiegelt sich die altgläubige Gesinnung. Die Früchte zeigen die Natur des Baumes, das Werk Charakter und Glauben des Künstlers.

Zudem mußte den K ü n s t l e r Til die Neuerung abstoßen, da sie ja der kirchlichen Kunst so feindselig und nachteilig war. Selbst Luther äußerte sich im Jahre 1522: ‚Gib nit mehr Geld zu T a f e l n (= Schnitzwerken), K i r c h e n', und: ‚Es wäre besser, daß man a l l e K i r c h e n und S t i f t in der Welt a u s w u r z e l e und zu Pulver v e r b r e n n t e . . . denn Gott hat nichts von Kirchen geboten'.[1] Letztere Lehre mußte geradezu Vandalismus fördern. Riemenschneider erfuhr an eigenen Kunstwerken (Kruzifix in Wittenberg, Rudolfsaltar in Rothenburg, Ölberg an der Burkarduskirche in Würzburg) und durch Ausbleiben von Bestellungen, was der neue Geist bedeutete.

Meister Tilman ist katholisch gestorben und hat auf dem Friedhofe der Dompfarrei seine letzte Ruhestätte gefunden. Er hält auf dem Grabsteine mit

---

[1] Weber, Dürer, 3. A., S. 182 f.

den zum Gebete gefalteten Händen den Rosenkranz, zum Zeichen, daß er dieses katholische Gebet in frommer Gesinnung noch in der letzten Lebenszeit gepflegt hat. Es ist ferner nicht außer acht zu lassen, daß sein Grabdenkmal in der Riemenschneiderschen Werkstätte gefertigt wurde, in welcher das Glaubensbekenntnis desselben gut bekannt war. Wahrscheinlich hat sogar Riemenschneider der Ältere noch bei Lebzeiten seine Figur mit dem katholischen Symbol geschaffen, während nach seinem Tode Jörg die Inschrift hinzugefügt hat. Würzburg selber war ja nach der Niederwerfung des Aufstandes katholisch, da die Neuerer die Stadt verlassen hatten. So zog der Unruhstifter Bermeter, ‚als er die Hülff des Bunds vernahm, gen Nürnberg, wurde allda auf Ansuchen Bischoffs Conraden gefänglich eingezogen und als ein Aufrührerischer Donnerstag nach Chiliani An. 1527 mit dem Schwerd hingerichtet‘. [1]

[1] Gropp, Wirtzburg. Chronick, I, 83.



Dritter Abschnitt.

Kunstrichtung und Schule.

Wo Riemenschneider seine Kunstbildung erlangt hat, darüber liegen keine Nachrichten vor. Wohl hat er nach der Lage seines Geburtsortes bei einem der vielen Meister, welche im Laufe des 15. Jahrhunderts im westlichen Norddeutschland im Fache der Bildschnitzerei tätig waren, in Lehre gestanden. Da seit der Mitte des 15. Jahrhunderts der durch die Brüder van Eyck begründete Stil, welcher mit seinem Realismus die Idealität des Mittelalters verdrängte, in die deutsche Bildnerei eingedrungen war, so knüpfte sein Unterricht an diese große Bewegung an. Nachdem er seine Lehrzeit vollendet hatte, begab er sich auf die Wanderschaft; er wandte sich nach Süddeutschland. Wohl war es Nürnberg, ‚der edlen Künste voll', das den Wanderer besonders anzog. Franken wird nun sein zweites Heimatland, und er nimmt nach und nach die fränkische Kunstrichtung in sich auf. Er steht daher in naher Verwandtschaft mit dem großen Nürnberger Meister Adam Kraft [1]; indessen soll nicht gesagt sein, daß er der Schüler dieses etwas älteren Meisters gewesen war. Es ist vielmehr anzunehmen, daß er kurze Zeit in der Schule Wohlgemuts (1434—1519) geweilt hat. Denn in den scharf winkeligen Bewegungen und Falten, in den gedrehten und ausgebogenen Stellungen, in den schmalen Körpern und mageren Formen, in der Art der Bemalung der Schnitzwerke (vergoldete Haare, verschiedene Farbe des Futters) zeigt sich die Verwandtschaft Riemenschneiders mit der Sinnesweise jenes fränkischen Meisters [2]. Da

---

[1] Berth. Daun, Ad. Krafft und die Künstler seiner Zeit. Berlin 1897.

[2] In dem urkundlich beglaubigten Münnerstädter Altar ist das Nachwirken der Wohlgemutschen Werkstätte zu beobachten.

Til wohl vermutete, daß er in Nürnberg im Wettbewerbe mit den großen und gefeierten einheimischen Künstlern keine bedeutenden Erfolge erziele, und ihm deshalb keine glänzende Zukunft winke, so wandte er sich nach Würzburg, wo der Name Riemenschneider ein bekannter und angesehener war, und Til wahrscheinlich Verwandte hatte, durch welche er Anschluß und Förderung erwarten konnte.

Die Formensprache Riemenschneiders kommt noch von der Gotik her; er ist kein Renaissancekünstler. Seine schlanken Gestalten haben eine vornehme Haltung [1]; es zeigt sich in ihnen eine reine und einfache Schönheit und innerhalb der realistischen Schranken des Zeitgeschmackes eine rührende Innigkeit und Weichheit der Empfindung, von allem Phantastischen entfernt. Denn nirgends erscheint eine Spur des Fratzenhaften oder Verzerrten, wie dies bei seinen Zeitgenossen nicht selten störend hervortritt. Man erblickt in seinen Werken eine edle und lebensvolle Charakteristik der Köpfe, besonders in dem verschiedenartigen Schmerzensausdruck seiner Gestalten. Aber ‚kein lauter Schmerzensschrei erschreckt uns, kein wilder Ausbruch der Verzweiflung stört die heilige Ruhe; lieber greift der Meister zu einem leisen Weinen, um uns dadurch desto mehr zu rühren. Alles ist auf eine Stimmung berechnet, die auf ein kindlich gläubiges Herz ihre Wirkung nicht verfehlen kann‘. [2] Namentlich glänzt er durch anmutige, jugendliche Köpfe, die er mit einem Schwalle von Haaren und tiefem Sinnen der Wehmut umspielt. Dieser melancholische Ausdruck der mitunter zum Idealen erhobenen Köpfe erinnert zunächst an Martin Schongauer. Der Gesichtstypus selbst ist ovallänglich, manchmal mager, der Mund klein, die Nase langgezogen. Der Körper selber (mit schmalen Schultern) liebt oftmals eine etwas gebogene Stellung. In der zierlichen Durchbildung der fein bewegten Hände, die allerdings hie und da ein wenig spitz sind, weist er auf den älteren Syrlin hin, und es ist nicht undenkbar, daß er auf seinen Wanderungen durch die Ulmer Schule gegangen ist [3]. Haare in reichen Locken und Verzierungen an Prachtgewändern, Mitren und Peden bekunden einen besonderen Fleiß in der Behandlung.

Das Nackte, worin zuweilen eine allzu große Magerkeit bemerklich wird, verrät ein fleißiges und erfolgreiches Naturstudium. Selbst unter den Falten der Kleidung bleiben die Körperformen erkennbar.

In der Gewandung hat er den knitterigen Faltenwurf der fränkischen Kunst zu einem eigenen Stil mit vielen gradlinigen, rechtwinklig ge-

---

[1] Spemanns Goldenes Buch der Kunst, Stuttgart 1901, Nr. 174.

[2] Museum, 6 (1901), 50.

[3] ‚Il n'est pas surprenant que l'art de Riemenschneider participe de l'Ecole souabe‘. L. Réau, P. Vischer, Paris, p. 93.

brochenen, auf malerische Kontraste angelegten Falten ausgebildet. Dennoch sind die Hauptmotive oft von großartigem Wurfe. Die Unterkleider schmiegen sich gewöhnlich dem Körper, zumal der Brust, enge an. Christus, die hl. Jungfrau, die Apostel sind nicht in der Zeittracht wiedergegeben, sondern tragen eine lange Tunika, darüber ein Pallium.

Die Komposition ist einfach und edel. Statuarische Ruhe gelingt ihm aber besser als Bewegung, und er ist in erzählenden Bildwerken ein gutes Teil befangener als die Nürnberger Meister. Viele Werke des Künstlers rufen bei ihrem Anblicke die Worte des Dichters: ‚Er goß auch Lieb und Glauben mit in die Form hinein' ins Gedächtnis.

Seinem Stoffkreise nach gehört er zu den vielseitigeren, beweglicheren Künstlern der Zeit, und in der Technik in Holz (aus diesem Material sind seine meisten Arbeiten gefertigt [1]) und Stein wird er von keinem übertroffen.

Auffallend ist der Wechsel in der Polychromie bei seinen Werken Die Altäre zu Bibra, Münnerstadt und im Bayerischen Nationalmuseum, der Rosenkranz sowie zahlreiche Statuen (sogar in Stein) sind ganz in Gold und Farbe gesetzt; beides fehlt vollständig dem Altare des hl. Blutes und dem Marienaltar zu Rothenburg und dem Maidbrunner Altare sowie vielen anderen Gebilden. Manche Werke, wie der Creglinger Altar, die Bischofsdenkmäler im Dome zu Würzburg, obwohl hier der rötliche Salzburger Marmor ohne Bemalung bleiben konnte, haben einzelne Teile bemalt oder vergoldet.

Auch ist er einer der fruchtbarsten Bildhauer, und aus seiner Werkstätte ist eine Unzahl von Arbeiten hervorgegangen. Doch läßt sich nicht genau feststellen, was er persönlich und was einer seiner Gesellen fertigte. Denn wer heutigestags derartige Räume besucht, weiß nur zu gut, wie wenig oft der Träger des Geschäftes, und wieviel nicht selten dieser oder jener gute Gehilfe arbeitet. Nicht mit Unrecht bemerkt Lübke [2]: ‚Bei dem überwiegend handwerklichen Betriebe der damaligen Kunst und bei den sehr verschieden abgestuften Preisen, welche man zu zahlen pflegte, kann es nicht wundernehmen, wenn die Arbeiten, welche derselbe Meister lieferte, oft von großer Wertverschiedenheit sind. Ein mehr oder minder großer Anteil mehr oder minder geschickter Gesellen mußte den Werken ein recht verschiedenes Gepräge geben. Manchmal mochten unter den Gesellen auch solche sein, die aus einer andern Werkstatt oder Schule gewisse Eigentümlichkeiten mitbrachten,

[1] Bei Lübke-Semrau (Grundriß der Kunstgeschichte, Stuttgart 1903, 3, 501) liest man: ‚Früh schon als Steinbildner tätig, hat er dieses Material zeit seines Lebens bevorzugt'; aber die Meinung findet in den Tatsachen keine Begründung.

[2] Beilage zur Allgemeinen Zeitung, 1889, Nr. 73.

die sich dann oft wie ein fremder Blutstropfen in die Gebilde der neuen Werkstatt mischten. So mag es auch bei Riemenschneider gekommen sein, wenn wir in sicher beglaubigten Werken, wie in den 14 Nothelfern im Spital zu Würzburg, auch gewisse fremdartige Elemente treffen'. Es finden sich demnach Stilmischungen auch in Riemenschneiders echten Werken, weil Gehilfen ihre in fremden Schulen erworbenen Eigenheiten nicht ganz aufgaben.

‚Dennoch wird gerade Tilmann Riemenschneider eine der anziehendsten Erscheinungen in der deutschen Plastik bleiben.' [1]

Meister Til hat eine Schule gegründet, welche eine erfreuliche, große Tätigkeit entfaltete. Schon das Zunftbuch der St. Lukasbruderschaft der Maler und Glaser zu Würzburg vom Jahre 1501 gibt 12 Lehrlinge Riemenschneiders an [2]: 1. Wilhelm von Köln, der bald unredlich abging [3], 2. Hans Braun von Geiselhöring ‚in beyern', 3. Hans Gottwalt von Lohr, 4. Heinrich Schußler von Neustadt, 5. Augustin Reuß von Iphofen, 6. Henslein (d. i. Hans) Fries von Mergentheim, 7. Balthasar Rappolt von Lauda, 8. Gabriel Schreiber von ebenda, 9. Leonhart Fries von Mergentheim, 10 Asmus (= Erasmus) [4] von Haßfurt, 11. Peter Dell [5] von Würzburg und 12. Hieronymus Müller [4] von Würzburg. Natürlich war um das Jahr 1501 eine noch größere Zahl Gesellen beim Meister in Arbeit gestanden, da nach Zunftanordnung immer die Zahl der Gesellen die der Lehrlinge übertreffen mußte.

Der Werkstätte Tils entstammten sehr viele Bildwerke, welche teils eigenhändige Schöpfungen des Meisters, teils mehr oder minder Gehilfenarbeiten waren. Der größte Teil derselben hat sich aus den Stürmen der Zeiten gerettet. Aber zahlreiche Gebilde gehören seinen Schülern an, welche sich selbständig gemacht und da und dort niedergelassen hatten. Auf diese Schöpfungen einzugehen, würde zu weit führen und auch wenig kunstgeschichtliches Interesse bieten, da sie öfters nur handwerksmäßige Leistungen sind. Ich kann nur solche berühren, welche man dem Lehrmeister selbst zuerteilt hat oder zuerteilt. Überhaupt muß man der Neigung sich enthalten, alles, was im früheren, weit ausgedehnten Bistum aus dem Ende des Mittelalters vorhanden ist, Riemenschneider und seiner Schule zuzuschreiben.

---

[1] Museum, 6 (1901), 49.

[2] Das Verzeichnis bei Streit (S. 2) ist ungenau.

[3] Die Bemerkung: ‚ist vnredlich abgeschiden' ist späterer Zusatz.

[4] Die Erneuerer des Zunftbuches kannten diesen Namen nicht und schrieben: ‚Aß N. N. von Hasfurt'. Manuskript im Germanischen Museum.

[5] Dieser war im Jahre 1548 Domstifts-Werkmeister († 1552).

Vierter Abschnitt.

Werke des Meisters.

Man hat den Wunsch ausgedrückt, ich möchte bei der neuen Auflage statt der geographischen Ordnung die Zeitenfolge bei der Aufzählung der Riemenschneiderschen Werke wählen. Aber Datierungen, die nicht Urkunden belegen, sind sehr gewagt. Denn ‚das Stilgefühl ist bekanntlich sehr verschieden und überzeugt in streitigen Fällen immer nur den betreffenden Inhaber'. [1]

Obwohl nun Tönnies (S. 56) mit Recht bemerkt: ‚Von einer eigentlichen Stilentwicklung kann bei Riemenschneider nicht die Rede sein, da wir ihn gleich in den ersten Werken als den fertigen, seinen eigenen Weg gehenden Künstler kennen lernen', so teilt er dennoch, sich widersprechend, die Kunsttätigkeit des Meisters in drei Perioden ein. Die erste verlegt er in die Jahre 1485—1495, die zweite soll umschlossen sein von den Jahren ‚1495 bis 1516' (S. 58), worauf die letzte Periode folge. Und doch muß er auch hier gestehen (S. 61): ‚Ein bestimmtes Datum als Grenze der zweiten und dritten Periode anzusetzen ist ganz unmöglich, da die Datierung für die späteren Werke Riemenschneiders ungemein schwer ist, insofern ein vollkommen zureichendes Kriterium für diese letzte Zeit nicht vorhanden ist'.

Aber eine enge Zeitgrenze kann bei Tilschen Werken auf dem kunstkritischen Wege allein kaum gewonnen werden. Beweise sind schon die Statuen der Bischöfe Rudolf und Lorenz, welche die gleiche Auffassung und ähnliche Ausführung zeigen, obwohl diese Grabdenkmäler zwei Jahrzehnte auseinander liegen. Und in unserem Falle ist ein Zweifel an der Richtigkeit

---

[1] Repertorium für Kunstwissenschaft, 29 (1906), 371.

der Bestimmung um so mehr gestattet, als Riemenschneider die Wünsche von Auftraggebern selbst in künstlerischer Hinsicht berücksichtigt wie nach dem ausbedungenen Preise sich richtet. So weisen ähnlichen Charakter auf das Holzschnitzwerk der 14 heiligen Nothelfer mit gedrungenen, kräftigen Figuren vom Jahre 1514 und das steinerne Vesperbild in Maidbrunn aus der Mitte des dritten Jahrzehnts des 16. Jahrhunderts. Beide Arbeiten zeigen gleichen Typus, trotzdem zwischen ihnen Schöpfungen ganz anderer Art liegen. Kunstkritik würde hier ohne die äußere Veranlassung vollständig im Stiche lassen. So fein wiegt niemals die Wage des besten kunstgeschichtlichen Urteils, um auf ihr den bedauerlichen Mangel des archivalischen aufschlußgebenden Materials ersetzen zu können. Einzelfiguren, wie Kruzifixe, Marienbilder und manche Gruppen: Anna selbdritt, Beweinung, Kreuzigung u. a. fallen überhaupt aus der Zeitbestimmung. Denn solche Bildwerke waren wohl auf Vorrat geschaffen worden oder wurden nach Modellen neugearbeitet.

Ich werde jedoch am Schlusse eine zeitliche Zusammenstellung der urkundlich bestimmbaren Werke geben.

Es wurde mir auch von befreundeter Seite der Gedanke nahe gelegt, ob es nicht vorzuziehen sei, die Arbeiten nach ihrem Inhalte aufzuführen; aber dieser Weg ist für den Wanderer langweilig und ermüdend, weil öfters dieselben Gegenstände sich mehrfach aneinander reihen würden. Doch werde ich auch einen ähnlichen Katalog anfügen.

Ich zähle daher die Schöpfungen Riemenschneiders nach den Orten auf, in denen sie sich heutigestags finden.

---

1. Kapitel.

Werke in Bayern.

---

§ 1.

Werke in Unterfranken.

Ich beginne mit Tils Arbeiten an seinem Wohnsitze.

I.

In der Bürgerspitalkirche zu Würzburg hängt an der Epistelseite im Chor ein schöner Christus aus Lindenholz. Die Länge des edlen Körpers, der mit Verständnis durchgeführt ist, beträgt ein Meter. Das dor-

nengekrönte Haupt ist sanft nach rechts gesenkt, das Antlitz schmerzlich bewegt. Das Lendentuch, welches zierliche, schmale Falten bildet, fällt rechts herab, während es links aufwärts schwebt. Das unbemalte Kruzifix gehörte



Kruzifix in der Bürgerspitalkirche zu Würzburg.

ohne Zweifel zum Heilig-Kreuz-Altar, für welchen laut urkundlicher Nachrichten Riemenschneider und seine Ehefrau Margarete im Jahre 1524 sich sehr interessierten [1].

---

[1] ,Tylman Rymenschneyder hat vmb di LXXX g (= 80 fl.), gebet, so zu der vicary des heylig creutzaltar Im spital angsagt, vnnd Kilian schiler vormals geben hatt,

Die Burkarduskirche[1] bewahrt eine in Holz geschnitzte Halbfigur der heiligen Jungfrau mit dem Jesuskinde. Obwohl die linke Hand der Mutter später entstellt wurde, indem man ein Zepter in die Hand drückte, ist sie eine würdige Erscheinung. Mit der Rechten faßt sie sanft über einem Tuche das sitzende Kind. Fein sind der Körper und die Hände desselben durchgebildet. Die Arbeit scheint auf den Meister selbst, nicht bloß auf seine Werkstätte, zurückzugehen. Dafür spricht auch der Umstand, daß wohl das Schnitzwerk ein Prozessionsbild sein sollte, welches am hellen Tage vor aller Augen herumgetragen wurde. Dasselbe wurde neugefaßt.

Ich will sogleich hier eine allgemeine Bemerkung einfließen lassen. Wir begegnen bei Riemenschneider keinem Jesusknaben, welcher seiner Mutter gegenüber Zärtlichkeiten kundgibt. Solche Gefühlsäußerungen vermied der große Künstler, weil kein Familienbild, sondern ein Andachtsbild dem Beschauer entgegentreten sollte.

Für St. Burkard fertigte Riemenschneider auch einen steinernen Ölberg[2] im Jahre 1511. Diese Ölberge bestanden gewöhnlich aus mehreren Figuren: dem betenden Christus im Mittelgrunde, über welchem ein Engel mit einem Kelche schwebend angebracht war, den drei Aposteln Petrus, Johannes und Jakobus im Vordergrunde, den Häschern mit Judas dem Verräter im Hintergrunde. Nicht ohne Begründung hat man im Mittelalter und noch in späterer Zeit an der Außenseite der Kirchen so gerne Ölbergsgruppen angebracht. ‚Welch besseres Vorbild kann dem Christen vor Augen gestellt werden, wenn er im Begriffe ist, in das Haus des Gebetes einzutreten, als der betende Heiland am Ölberg?‘ [3] Aber die ‚zügellosen Bauernrotten‘ haben im Jahre 1525 ‚steinern Bildniß‘ in St. Burkard, also auch den Ölberg, zerschlagen[4]. Erhalten sind noch die drei 2/3 lebensgroßen Jünger, welche jetzt im Städtischen Museum sich befinden. Die Steinfiguren sind nur Arbeiten seiner Gehilfen.

---

vff ganz einer Verschreybung volge zu lassn‘. Rath bey dem eyde vff samstag nach Pfingsten Anno vc XXIIIjo (= 21. Mai 1524). Ratsbuch von 1518—25, Blatt 165. — ‚Tylmann Rymenschneider vnnd seine hausfrawe sind LXXX g an das heylig creuz altare zugesagt‘. Rath . . . vff Dienstag nach corpis xxi anno domj vc Im XXIIIj‘ (= 31. Mai 1524). Ratsbuch, Bl. 166. — Vgl. Liber ingrossatorum, Tom. G, Blatt 234 ff. (Ordinariatsarchiv Würzburg).

[1] Dehio (Handbuch der deutschen Kunstdenkmäler, Berlin 1905, 1, 328) schreibt ungenau: ‚In der Pfarrei Holzmadonna, aus seiner Frühzeit‘.

[2] K. Heffner und Reuß, Würzburg und seine Umgebungen, Würzburg 1871.

[3] Archiv für christliche Kunst, 1903, S. 49.

[4] Archiv des historischen Vereines, 15 (1861), 2, 16. ‚Stift und Kirche wurden von den Bauern arg verwüstet. Sie zerschlugen und plünderten, was sie fanden‘. G. Link, Klosterbuch der Diözese Würzburg, Würzburg 1876, 2, 414.

Im Dome befindet sich auf der Südseite des Mittelschiffs das Denkmal des im Jahre 1495 verstorbenen Fürstbischofs Rudolf von Scherenberg (1466—1495). Bischof Lorenz von Bibra (1495—1519) hatte am 21. Oktober 1496[1] den Vertrag[2] in Betreff der Errichtung des Denksteins seines Vorgängers geschlossen. Die für die meisten Leser schwer verständliche Urkunde, welche ich in meiner zweiten Auflage (Würzburg 1888) zum ersten Male, und zwar diplomatisch genau veröffentlicht habe, will ich diesmal der leichteren Lektüre halber in Übersetzung wiedergeben.

‚Als Meister Til Bischofs Rudolfs selig Stein zu hauen und zu verfertigen verdingt und zu machen befohlen ist 1496. Zu wissen: Als der hochwürdige Fürst und Herr, Herr Lorenz, Bischof zu Würzburg und Herzog zu Franken, unser gnädiger Herr, Meister Til Riemenschneider, Bildschnitzer zu Würzburg, weiland dem hochwürdigen Fürsten und Herrn Bischof Rudolf selig löblicher Gedächtnis eine bischöfliche Bildung[3] mit einem Meßgewand, Infel, Stab und Schwert[4], ordentlich geziert, in Marmorstein — oben mit zwei Engeln, deren jeder ein Schild hält, das Bistum und Herzogtum[5] daran gehauen, und unten herab mit vier Schildern seiner vier Ahnen, mit zwei Löwen[6], Epitaphium[7] des gemeldeten Bischofs Rudolf selig haltend, und zu oberst mit einem Tabernakel[8] — alles außerhalb der gemeldeten Bildung in Sandstein, den Seine Gnaden dazu schicken soll, zierlich und meisterlich zu hauen, wie ihm das ein Visier[9] einhändigt. Und solches Werk soll er verhauen auf seine eigene Kosten. Dafür soll ihm unser gnädiger Herr zu rechtem Lohne geben dritthalbhundert Gulden, davon ihm jetzt hundert Gulden, sobald er anhebt, bezahlt werden auf ziemliche Quittung, die übrigen anderthalbhundert Gulden, so er gemeldetes Werk gefertigt hat, auch unverzüglich entrichtet werden. So

[1] Das Denkmal stammt daher nicht aus dem Jahre 1495, wie Förster, Geschichte der deutschen Kunst, 2, 27, behauptet.

[2] L. I. contract. Laurentii, fol. 40r im Würzburger Kreisarchiv.

[3] Bildnis, Gestalt.

[4] Die Bischöfe führten als Herzoge zu Franken das Schwert.

[5] Die beiden Wappen.

[6] Der Löwe erhielt als ‚Herrentier' das Vorrecht, als das Attribut der Ritter und Herren aufzutreten. Er weist auf hohen Stand hin und ist als Symbol hoher Geburt, nicht aber der männlichen Kraft und Tapferkeit aufzufassen. So erklärt er sich als Begleiter von fürstlichen Frauen und Kindern. Zeitschrift für christl. Kunst, XVI (1903), S. 379.

[7] = die Inschrifttafel.

[8] Überbau, Bekrönung; vgl. Müller und Mothes, Archäologisches Wörterbuch der Kunst, Leipzig 1877.

[9] Visier = Aufriß, Plan; aus dem Französischen visière (italienisch visiera), vom Lateinischen visus; visieren = in kunstgerechter Weise beschreiben. Vgl. M. Lexer, Mittelhochdeutsches Handwörterbuch, Leipzig 1878, 3, Sp. 374.

man auch den Stein setzen würde, sollen Seine Gnaden Zug und Gehilfen dazu ordnen, daß er in die Kirchen kommen und daselbst aufgerichtet werde, dazu auch der genannte Meister Til und sein Knecht getreulich helfen sollen. Und soll solche Bildung und Tabernakel, wie oben steht, gänzlich und vollkommen ausgefertigt und bereitet werden vor dem heiligen Pfingsttag, der in dem achtundneunzigsten Jahre nächstens kommen wird, — alles oben Genannte. Zur Urkunde sind dieser Zettel zwei gleichen Lautes auseinander geschnitten: der eine von unserm gnädigen Herrn behalten und der andere gedachtem Meister Til übergeben worden am Freitag der elftausend Jungfrauen Tag anno mLXXXXVI.'[1]

Das Monument, ‚ein Meisterwerk der Porträtkunst'[2], ist in rötlichem Salzburger Marmor nach der Vorschrift ausgeführt und zeigt den Bischof lebensgroß im vollen Ornate. Am Halse bemerkt man den Amikt; über der langen, die Füße verhüllenden Albe endet unter den Knien die befranste Dalmatik, darüber ist die von beiden Armen aufgenommene Kasel drapiert, das Pallium[3] legt sich um die Schultern und hat statt der Kreuze an der Rundung die Inschriften ‚Jesus'[4] und ‚Maria', am herabhängenden, unten gefransten Streifen: ‚St. Kilian'[5]. Die Hände tragen die Pontifikalhandschuhe. Auf dem Haupte ruht eine etwas wuchtig wirkende, prächtige Inful, welche Engel und Ranken wie in reicher Stickerei schmücken. Schön gewundene Bänder mit Fransen an den Enden fallen von ihr auf die Schultern. Der ausdrucksvolle Porträtkopf selbst drückt durch die leichte Neigung und die eingefallenen Züge trefflich das hohe Alter[6] des Kirchenfürsten aus. Die rechte Hand stützt sich auf den Schwertgriff, während die linke mit dem über dem Knopfe befestigten Tüchlein[7] den Stab umfaßt. Schwert und Stab, die Zeichen seiner weltlichen und geistlichen Gewalt, sind mit gotischem Blätterwerk geziert. Die Gewandung ist gut angelegt, aber in eckigen Faltenbrüchen. Der Bischof steht in unge-

---

[1] Die Hunderte sind ausgelassen, also am 21. Oktober 1496.

[2] Lübke-Semrau, Die Kunst der Renaissance, Stuttgart 1903, S. 501.

[3] Jos. Braun, Die Liturgische Gewandung, Freiburg 1907, S. 649.

[4] ‚IHS' ‚MAR.' ‚S. KILIAN'.

[5] Tönnies (S. 92) führt noch an: ‚Ein schön verziertes Pektorale liegt auf der Brust'. Aber Tönnies scheint sich getäuscht oder den Gebrauch der crux pectoralis, croix épiscopale, nicht gekannt zu haben. Ich sehe an der Figur kein Brustkreuz. Der Bischof trägt dasselbe u n t e r dem Meßgewande.

[6] Rudolf II. starb fast 100 Jahre alt; erst als beinahe siebzigjähriger Greis war er zur Regierung gekommen.

[7] Mit dem Tüchelchen umfaßte der Prälat den Stab, damit er ihn nicht beschmutze, und damit dessen Kälte ihn im Winter nicht belästige'. Stimmen, 75 (1908), 180. Dieses Tüchlein heißt sudarium (Schweißtüchlein). K. Atz, Die christliche Kunst, 3. Aufl., Regensburg 1899, S. 415.



Denkmal des Fürstbischofs Rudolf von Scherenberg im Dome zu Würzburg.



Denkmal des Fürstbischofs Lorenz von Bibra im Dome zu Würzburg.

zwungener Haltung in einer Nische, welcher ein vieldurchbrochener, reich mit spätgotischen Formen versehener Baldachin bekrönt. Die seitliche Rahmung ist im wesentlichen eine große, von Stäben eingeschlossene Hohlkehle. Ein geschupptes, grün gefärbtes ‚Dachl' bildet den Hintergrund dieses ‚Tabernakels'. An den Seiten tragen zwei Engel die Wappen des Herzogtums Franken und des Stiftes Würzburg [1]. Darunten erscheinen die Wappen der fränkischen Adelsgeschlechter: in der Mitte: von Scherenberg und Moßbach, unten: von Egloffstein und Schaumberg; letztere Wappen werden von zwei sehr gutmütigen Löwen [2] gehalten. Die Ahnen des Fürstbischofs sind so durch ihre Wappen dargestellt. Am Sockel halten zwei geflügelte anmutige Engel die weitläufige Grabschrift; der Mantel des einen zeigt die Besonderheit des umgeschlagenen und gedrehten Gewandzipfels ‚von tellerartiger Form' [3].

An einzelnen Teilen des Bildwerkes sind noch Spuren von früherer Bemalung sichtbar.

Offenbar hat Meister Til gerade dieses Denkmal mit besonderem Fleiß ausgeführt, sowohl um seinem hohen Gönner seine Dankbarkeit zu beweisen als auch um sich für weitere Aufträge zu empfehlen. Er überschritt zwar die ausbedungene Zeit, indem das herrliche Werk erst im Jahre 1499 fertig wurde, aber seine Arbeit fand volle Anerkennung. Am 14. Juli 1499 quittiert Riemenschneider über 250 Gulden für Anfertigung des Leichensteins des Bischofs Rudolf [4].

Die Angabe in Salvers ‚Proben des deutschen Reichsadels' (S. 332), welcher das Rudolfs-Monument dem Bildhauer Dalo Alpino Schneider zuschreibt, bedarf keiner Widerlegung.

---

[1] Zwar erörtert Joh. Pet. Ludewig, Geschicht-Schreiber von dem Bischoffthum Wirtzburg, Frankfurt 1713: ‚Die 3 zincken vor das bischöfliche, die Fahne aber für das fürstliche oder hertzogliche wappen gehalten zu werden pflegen' (§ 17); aber die drei silbernen Spitzen im roten Felde — der sog. fränkische Rechen — bilden das Wappen des Herzogtums Franken, die geviertelte Angelfahne im blauen Felde das Wappen des Bistums Würzburg (seit dem Jahre 1570 auch Stadtwappen). Himmelstein, Kiliansdom, Würzburg 1850, S. 2. Erst seit dem Jahre 1446 wurde von Bischof Gotfrid Schenk von Limpurg die Titulatur: ‚Bischof zu Würzburg, Herzog zu Franken' eingeführt. Aug. Amrhein, Gotfried IV., Würzburg 1908, S. 88.

[2] ‚Amüsant ist zu sehen, wie die Löwenbilder aus dem Riemenschneiderschen Kreise sich durch die weinerlich gekniffenen Mundwinkel als ein Echo des sich in des Meisters Werken zeigenden sentimentalen Ausdrucks erweisen'. Zeitschrift für christl. Kunst, XVI (1903), 379.

[3] H. Börger, Grabdenkmäler im Maingebiet, Leipzig 1907, S. 47.

[4] Lib. quittantiarum III (Würzburger Kreisarchiv): ‚Thil Riemenschneider quitat hundert gulden von dem Stein Bischove Rudolffs seligen zu hauen. Item quitat dritthalbhundert gulden, so Ime von Bischove Rudolff seligen leichtsten zu hauen versprochen und betzalt worden sindt'.

Am nächsten Pfeiler erblickt man den Marmordenkstein des am 6. Februar 1519 verstorbenen Fürstbischofs Lorenz von Bibra, ,den er bey seinem leben von Saltzburg führen und zu Wirtzburg einen weitberühmten meister allda, Dalo Alpino Schneider [1] genannt, der Bischoff Rudolphs stein auch gemacht, hat hauen lassen'. [2] Als Entstehungszeit des Bildwerkes sind daher die Jahre 1517—1522 anzusehen.

In der Anlage dem früheren Denkmale [3] verwandt, aber nicht auf derselben Höhe stehend, unterscheidet es sich vor allem darin, daß die begleitenden architektonischen Formen die der Renaissance sind, welche mit der unentbehrlichen Zutat naiver, nackter Genien ausgestattet ist. Die Umrahmung besteht nämlich aus zwei mehrfach gegliederten, ein paarmal allzu schmalen Säulen, die einen Rundbogen tragen. Unter demselben sind schwebende Girlanden angebracht, welche statt gotischen Maßwerkes die Lünette füllen; sieben geflügelte Putten treiben hier ihr munteres Spiel. Aber die mit den Ähren spielenden Amoretten über dem Haupte eines entschlafenen Bischofs sind nicht die rechte Zier. Gotische Ornamente schmücken nicht mehr Mitra, Schwert und Stab mit dem Tüchlein; eine Renaissanceblume füllt die Krümmung des Pedums. Wir sehen jedoch, daß dem Künstler die Renaissanceformen noch nicht in Fleisch und Blut übergegangen, und daß er mit den fremden Formen nicht so umzugehen vermag, wie mit den ererbten gotischen. Vielleicht rühren Architektur und die Putten von einem Gehilfen her.

Über dem Rundbogen erhebt sich ein wagrecht abschließendes Karnies, welches die Breite des inneren Grabsteins einnimmt. Darüber erscheint noch ein viereckiger Aufsatz, welchen das von zwei Putten gehaltene bischöfliche Wappenschild mit den Landes- und Familienwappen krönt.

Zu Seiten des Bogens, auf den quadratischen Architraven der Säulchen, erblickt man zwei Heiligenstatuetten: es sind auf der rechten Seite der heil. Kilian in voller bischöflicher Tracht, aber auch mit dem Herzogsschwert ausgestattet, und auf der linken Seite der hl. Laurentius, das lockige Haupt unbedeckt, mit der linken Hand ein Buch haltend, mit der rechten auf den Rost, das Zeichen seines Martyriums, sich stützend. Beide Figürchen sind ansprechende Arbeiten Riemenschneiders und bekunden die feinste individuelle Charakteristik.

Diese tritt an der großen Reliefgestalt des Verstorbenen mit einer fast herben Schärfe des Naturgefühls hervor. Der Kopf scheint durchaus porträt-

---

[1] ,Dillmann Riemenschneider. Monum. vetus ignoti autoris'. Ein anderes Manuscript gibt fälschlich ,Vitum Nichtenum vor den autorem dieses epitaphii' an.

[2] Ludewig, Geschicht-Schreiber, S. 867.

[3] Die Hauptfiguren stimmen in Empfindung und Durchbildung überein.

wahr, aber keine ‚welke Abgelebtheit', welche W. Lübke (Geschichte der Plastik) erkennen will, kommt zum Ausdruck, sondern Ernst und Würde; er hat jene feine Ausführung, welche Riemenschneiders eigene Werke auszeichnen. Der Bischof steht vor uns in vollem Ornat in einfacher Haltung, wie sein Vorgänger. Die Gewandung ist nicht ganz so schwungvoll und groß angelegt wie beim früheren Bischofsgrabe. ‚Übrigens ist das Verhältnis der Figur zur tektonischen Umgebung vorzüglich abgewogen.' [1]

An beiden Seiten der Hauptfigur werden die Landes- und Ahnenwappen des Verstorbenen von sechs Genien, welche abwechslungsreich gebildet sind, getragen. Es sind das Stifts- und Würzburgsche Wappen, die Wappen von Bibra und Schenk von Schenkenwalt sowie von Voit von Salzburg [2] und Schenk von Schweinsberg.

Zwischen der Statue und dem Sockel ist ein oblonges Zwischenglied eingefügt, welches die Tafel mit der Inschrift trägt; jene ist oben mit zwei stilisierten Schlangen geziert, während rechts und links je ein nacktes, geflügeltes Kind die Seiten der Tafel flankiert.

Ludewig bemerkt dazu (Seite 868): ‚Der aufgerichte marmelstein und bildniß ist etliche jahre ohne ein grabschrift gestanden, und doch zuletzt diese [3] grabschrift, so Lorentz Frieß Secretarius gemacht, eingehauen'. Sie enthält das Lob des Fürstbischofs und gibt als Todestag den 6. Februar 1519. Dasselbe Datum: ‚Sonntag den 6. Februar' überliefert die früher über die Grabstätte liegende, jetzt in die Wand des Südschiffes eingelassene Metallplatte [4]. Der Ratsbericht (Ratsbuch de anno 1518—1525, Bl. 37: ‚vff Donnerstag nach Dorothea'), welcher den 10. Februar als Sterbetag meldet, dürfte ein Gedächtnisfehler des Schreibers sein. Tönnies nahm jedoch Seite 30 diese unrichtige Angabe mit den Worten an: ‚Am 10. Februar 1519 stirbt der Fürst-Bischof

---

[1] G. Dehio, Handbuch der deutschen Kunstdenkmäler, Mitteldeutschland, Berlin 1905, S. 326 f.

[2] Dieses Wappen ist mit Ungrund beigefügt, vgl. W. von Bibra, Beiträge zur Familiengeschichte der Reichsfreiherren von Bibra, München 1882, 2, 334.

[3] ‚Laurentio a Bibra wircepurgen epo ac Francie dvci, qui pacis artibus praecipue florens hanc remp bene gerendo splendideque augendo effecit, vt iam fato functus potissima sui parte adhuc vivat immortale posteris imitandi exemplar relinqvens. Obiit VIII idvs Febrv ann MDXIX'.

[4] ‚Anno Dni MCCCCCXVIIII die dmca VI mensis Feb. obiit reverendiss in Christo Pater et Dominus Dns Laurentius Dei gratia Eps herbipol. et Franciae orientalis Dux, cuius anima in pace requiescat. Amen'. Nach Ludewig ‚ist der liegende grabstein mit dem messenen Bild zu Nürnberg gemacht worden'. ‚Monumentum Norimbergae ex aere fusum eiusque sepulchro superstratum est' (J. Gropp, Collectio novissima scriptorvm et rervm Wircebvrgensivm, 1 p. 173).

Lorenz von Bibra'. Ich füge darum noch aus dem Nachruf, welchen Lorenz Fries dem Bischof widmete, folgende Stelle bei: ‚Auff S. Dorotheentag den 6. Febr. anno 1519 auff den abend um 7 uhr starb Bischof Lorenz uf unser Frauenberg'.

Auf dem Untersatze kämpft in Reliefdarstellung ein Löwe mit einem Drachen einen siegreichen Kampf.

An dem Grabmale ist die Verbindung verschiedenartiger Steine mit zartem Geschmack durchgeführt. Die farbige Wirkung war durch teilweise Bemalung noch erhöht. Letztere ist bis auf ganz geringe Reste verschwunden. Sonst ist das Werk trefflich erhalten.

Am 8. Februar 1522 quittiert Riemenschneider über 277 Gulden, welche er für das Grabmal des Fürstbischofs Lorenz empfangen hat [1].

Sicherlich war daher das Denkmal erst um diese Zeit vollendet worden. Es stammt daher nicht, wie Tönnies (S. 93) will, ‚aus dem Jahre 1519'.

In der Kathedrale erhob sich auf der linken Seite des Hochaltars bis zur Decke ein steinernes S a k r a m e n t s h ä u s c h e n, in dessen mit Kupfer beschlagenem und mit einem vergoldeten Eisengitter geschlossenem Kasten das Allerheiligste aufbewahrt wurde. Die vier oberen Ecken des Fußes schmückten größere Heiligenstatuen, unten in den vier Nischen des Fußes standen kleinere Bildnisse [2]. Das Sakramentshäuschen stammte vom Jahre 1494 [3], ist aber bei der Modernisierung des Domes in den Jahren 1701—1703 abgebrochen worden [4]. Eine Anzahl von Bruchstücken dieses bedeutenden Kunstwerkes bewahrt die Sammlung des historischen Vereins zu Würzburg (Nr. 92—98).

Im Anfange des Jahres 1495 schloß das Domkapitel mit dem Würzburger Goldschmiede Hans Schmitt einen Vertrag [5], wornach derselbe von Petri Stuhlfeier an binnen zwei Jahren das B i l d n i s M a r i e n s nach dem ihm übergebenen Muster in getriebener Arbeit, silbern und zum Teil vergoldet

---

[1] Liber quittantiarum IV. (Standbuch 392), fol. 119 (Würzburger Kreisarchiv): ‚Thill Rymenschneider quitat 157 fl von Bischofe Lorentzen seligen marmel stain zu hauen, die Ime uf die 120 fl bezalt worden, so er hivor bey leben Bischove Lorentzen empfangen; macht alles 277 fl, und ist damit gar vergnügt. Actum Sambstags nach Dorothee Anno 1522'.

[2] Archiv des histor. Vereins für den Untermainkreis, Würzburg 1837, 4, 1, 57.

[3] ‚Das sacramentshauß im Domstift auf S. Kilianschor ist anno 1494 gemacht, und der erste stein Vigilia Petri Pauli (28. Juli) gelegt worden, darnach 1533 wieder angestrichen und renovirt worden'. Ludewig, S. 863.

[4] Der Abbruch wurde wohl kurz vor der Aufrichtung des mächtigen Hochaltars, welche am 9. Oktober 1702 begonnen und am 17. Februar 1703 beendigt worden war, vorgenommen. Kunst und Wissenschaft, 4. Jahrgang (1908), S. 44.

[5] Archiv des historischen Vereins, Würzburg 1837, 4, 1, 141.

und mit Edelsteinen besetzt, in einem Gewichte von siebzig Mark [1], etwas mehr oder minder schwer, verfertigen solle. Das ‚Muster' darf ohne alles Bedenken für ein Modell Riemenschneiders gehalten werden. In der Tat ward das Liebfrauen-Standbild mit dem Jesuskind 78 Mark 14½ Lot [2] schwer. Aber infolge der Drangsale, welche der raublustige Brandenburger Markgraf Albrecht Alkibiades über das Hochstift brachte, mußte im Jahre 1553 die Statue eingezogen und vermünzt werden [3].

Das gleiche Schicksal traf das Tabernakel, welches Riemenschneider für den Hochaltar des Domes in Holz und Salzburger Marmor fertigte. Viele Jahre — von 1508 bis 1522 — gehen laut urkundlicher Nachrichten dahin, bis die Sache erledigt ist. Die lange Zeitdauer erklärt sich wohl aus der Tätigkeit Riemenschneiders in städtischen Diensten, wodurch der Künstler hinter dem Bürger zurücktrat.

So wurde am 12. Dezember 1508 [4] Riemenschneider vor das Domkapitel geladen und gefragt, wann der Tabernakel fertig werde; Riemenschneider antwortete: er habe die Steine von Salzburg noch nicht erhalten können, aber im nächsten Jahre solle er aufgestellt werden, zumal er jetzt drei Steinmetzen habe, das Schnitzwerk bis auf die Bildnisse aber vollendet sei.

Bemerkenswert ist die Aufzeichnung vom 1. Februar 1509 [5]. Aus ihr

---

[1] Silbergewicht, ein halbes Pfund. Schmeller, Bayerisches Wörterbuch, 1, 1644.

[2] Das Lot war als Münzgewicht $^1/_{16}$ der Mark.

[3] Monum. vetus ignoti autoris. Vgl. J. P. Ludewig, Geschicht-Schreiber von dem Bischoffthum Wirtzburg, Frankfurt 1713, S. 867.

[4] Anno 1508 am dinstag nach Concepce maie. Thylo Bildschnitz tabernackel. Meist Thilo, Bildschnitzer, ist furgefordert, des tabnackels halbe in sanct Kilians chore, vnd von Im gefrogt, wan solchs tabernackel gefertigt vnd bereyt wide, hat er ertzelt, erstlich das er dy stein nit hab konne zu Wege bringe vo Saltzpurg, aber er solle bereyt sey Inn dem neste Jare, das er stehen solle, dan er itz drey steymetze hab, vnd das schnitzwerch sey als bis auf das bildwerk ausbereyt. Ist er darauff gebete, das er vleis ankere, damit das werck von statten gehe'. Liber recessuum capitularium de annis 1504—1509, S. 265 (Würzburger Kreisarchiv).

[5] ‚Donstag brigide virg' (dafür las Tönnies S. 207 ‚dye'), p^a^ (= prima) februarii. Tabnakel gelt. 3° (Tönnies las ‚so') ist des gelts halben, das zum Tabnackel gehort, vnd Bartholmes von der Kere Testamtarii — dasselbig so noch vorhanden IIIj^c^ fl. — ist minus III od vier lib. ungeverlich' (Tönnies las: ‚ist um III od. vier Pfund vergeidlich') (es fehlten an den 400 fl. ungefähr drei oder vier Pfund), hintlegen wollen, beschlossen. Nachdem Her Endrees' (Andreas) ‚von Thungen vnd Adam von Grumbach als Testamtarii gewilligt' (Tönnies las ‚fordern') ‚das es hinter ein Capitel' (Tönnies liest ‚Kapital') ‚gelegt, soll es dahin gelegt wrde, do ander des baws gelt leyt, mit samt den Quitantzen, die meist Tilo vor vbergebe hat, der V½c' (Tön. liest ‚VIc') ‚fl guld halbe, so er daran empfangen hat. So ist Herre Otto von Milz deputirt, zu sallicitieren bey meyster Tilo, damit der bawe von staten gehe'. Liber receßuum capitularium de annis 1504—1509, S. 276 (Würzburger Kreisarchiv).

geht hervor, daß die Arbeit wegen der sehr hohen Bezahlung (550 Gulden) und der noch vorhandenen 400 Gulden eine sehr umfangreiche gewesen sein muß, und der ‚Bau' so ziemlich den ganzen Hochaltar umfaßte. Zwischen vier Säulen erschien das prachtvolle Standbild des Erlösers (E. Ullrich, die kathol. Kirchen Würzburgs, S. 72), außerdem werden die Brustbilder der Heiligen Kilian, Kolonat und Totnan sowie Apostel erwähnt.

In der Sitzung des Domkapitels am 10. Januar 1510 [1] ward eine Bittschrift des Augsburger Malers Linhart Becke um Verbesserung seines Lohnes verlesen; er hatte den Erlöser und Apostel laut der Randbemerkung gefaßt sowie einem Gehilfen Kost und Lohn gegeben. Aber er erhält keinen höheren Lohn, sondern vier Gulden zur Verehrung nach dem Mehrheitsbeschlusse.

Am 18. Juli 1510 bittet Riemenschneider das Domkapitel, ihm 50 Gulden wegen des Tabernakels zu geben. Das Kapitel erkennt aus dem Berichte, daß es dem Künstler 90 Gulden schulde, und läßt ihm durch Otto von Milz 50 Gulden auszahlen [2]. Später wurden ihm sicherlich die restigen 40 Gulden zur Auszahlung angewiesen.

In einer Quittung [3] vom 23. Juli 1510 bekennt Riemenschneider, vom Domherrn Otto von Miltz 260 Gulden für Arbeit am Domtabernakel empfangen

[1] ‚Wurtzpurg Anno 1510 Donstag nach erhardi. Eod die ist ein Supplicacon vlesen von Maler zu Augspurg Linhart Becke, der ob dem tabernackel gemalt, vmb besserung seines lons, hat angezeigt, er hab III wochn vff das gerust müssen harren, vnd auch eyn knecht geschickt ‚dem großen kost vnd lon geben müssen, Ist darauff vmbvotiert, vnd sein maiora vota gewest, das Im etwas gegeben wde, damit er nicht fern clage, vnd nemlich vier guld Zu eyn vererung, nicht für sein lone'. Liber recessuum capitularium de annis 1510—1511, Seite 193 (Würzburger Kreisarchiv). Tönnies (Seite 208) schrieb irrtümlich ‚Liber recessum Capitularium de annis 1504—1509. S. 276'.

[2] Liber receßuum capitularium (fol. 208): ‚1510 Donstag nach Alexii hat meyst Tilo, Bildschnitzer, biten lassen vmb L fl. Im zu gebe, noch vom Tabernackel; als bericht gescheen, das man Im noch XC fl. schuldig, sol Im her Otto von Miltz L fl. geben'. Tönnies gibt diese Notiz fehlerhaft: ‚In einem andern Bande . . de annis 1510—1518 findet sich auch fol. 65 im selben Jahre 1510 folgende Notiz: 1510 Donstag nach alle XII hat' usf. (S. 209).

[3] ‚Ich meiste Till Rimeschneide de bildschnitze bekenne vnd thue kundt mit diser meiner eichen handschrieft, das mir der Erwirdich Her Ott von Miltz, Thvmher, zweyhundert vnd sechzick gülden an Erbeidt des thabernackels zum thumm bezahlt vnd ausgericht hat . . . ettlich erbet an dem thabbernackel zu schneiden, zu ferben vnd zu vergüld schuldig bin . . . das solich erbeit vo mir ode meine erben auf das schienst Inhalt vnd laudt des verdige Zettels ausgemacht vnd verfertigt werden soll an allen meine genedichen Herren schaden an (ohne) geverde. Des zu vrkund hon ich bemelter Dillmann für mich, alle meine erben vnd nachkomme mein gewonlich sichnedt (Siegel), der ich mich alleweehen zu gebrauche habb, zu end dißer schrieft gedruckt, der geben ist auf Dinstag nach maria magdalena anno CCCCC im X jar'. Es folgen in zwei Kreisen die in einem Viereck gekreuzten Riemen, gerade so, wie auf dem Grabstein, nur daß sie dort in einem Schilde sich befinden.

zu haben. Zugleich gesteht er, ‚etliche Arbeit an dem Tabernakel, zu schneiden, zu färben und zu vergolden schuldig‘ zu sein und verspricht ‚ohne allen Schaden meiner gnädigen Herren aufs schönste die Arbeit zu verfertigen‘. Zur Bekräftigung drückte Til zuletzt sein Siegel dem Schriftstück auf.

Am 21. Juli 1519 ist die Rede von einer Stiftung des Eberhard von Grumbach zum Tabernakel, und wird die Klage laut, daß er noch nicht fertig ist, weshalb mit Meister Til verhandelt werden soll [1].

Im Jahre 1522 war die Tabernakelangelegenheit noch nicht zur Ruhe gekommen.

Bereits am 3. April 1522 [2] hatte Til vom Domkapitel die Zahlung von 40 Gulden Restschuld verlangt. Am 22. Mai 1522 ward die Forderung von ihm erneuert. Aber in der Sitzung des Domkapitels war die Mehrzahl der Meinung, daß er laut Quittung und eigener Handschrift gänzlich bezahlt sei. Es wurde jedoch beschlossen, daß Riemenschneiders Quittung im nächsten Kapitel vorgelegt und verlesen werde [3].

Schon am 24. Mai 1522 findet die Sitzung statt, in welcher die Quittung Riemenschneiders verlesen, und seine Forderung von 40 Gulden als unbillig abgewiesen wird [4].

---

[1] ‚Anno 1519 Donstag nach Margarethe. Eod die hat Adam vo grubach anbracht, wy sein vetter‘ (Tönnies liest ‚Vater‘) ‚seliger her Ebert von Grubach etlich gelt zum tabernackel beschiden, das durch die trewhender (Treuhandler) betzalt, vnd Her Otto von Miltz seliger empfangen; Nun sey der tabernackel nit gar außbereyt, gebete ‚ein vursehen zu haben‘ (Tönnies gibt Seite 209 folgende Worte für: ‚ein . . . haben‘: ‚vm (entschiedene?) Zusage‘ irriger Weise), ‚das der tabernackel vollend aufgemacht vnd außbereit werde. Ist votirt, ma soll mit meister Tilen dauon handeln vnd In der pawrechnung hrn otten (= Otto von Milz) suchen‘. Liber recessuum de annis 1518—1526, fol. 145 (Würzburger Kreisarchiv). — Treuhandler ist derjenige, dem etwas zu getreuen Handen, d. h. zum Verwalten, Verrechnen, kurz: als einem Curator übergeben ist. Schmeller, Bayerisches Wörterbuch, 1, 637.

[2] Donnerstag nach dem Sonntag Laetare.

[3] ‚Donnerstag nach Cantate a° XXII. Meister Till tabernackel. Auch hat Meister Till abermals noch XL fl. gefordert, die man Ime vom Tabernackel noch schuldig sein soll. Unnd als mein gnedige Hern gesagt, zum mern teyll habn darfur, das er gentzlich zalet sey laut seiner quittanzen vnd seiner eygn handschrift, solln aufs negst Capitell sein quintantze furgetrag vnd verlesen werd‘. Liber recessuum capitularium de annis 1518—1526, fol. 199.

[4] ‚Samstag nach Cantate. Meister Till. Ist die handschrifft meister Tilen verlesen vnnd daraus erfund, das er vnbillig forderung thue, dan er gentzlichen quittirt hat, Unnd das gelt empfange, ehe wan er den tabernackel außgemacht. Darub er fur capitel gefordert, vnd ist Ime In gegenwertigkeit des Baumeisters gesagt die meynug, das er fordrug thue vnbillig; dan er laut seiner handschrift gentzlich bezalt sey, Vnnd das er sie‘ (= die Kapitulare) ‚ausschreye, das sie Ime noch XL fl. schuldig sein solln; des trage Ire gnade nit gefallen, begeren‘ (Tönnies gibt Seite 212 nur Punkte: ‚gnade . . . soll), soll sich dergleichn hiefur enthalten. Unnd als Ime die‘ (Tönnies schreibt: ‚der‘) quitantzen vlesen,

Mir scheint, daß Riemenschneider für sich, wie viele Künstler, in Geldsachen nicht genau Buch geführt und dadurch sich geirrt hatte. Die 40 Gulden waren ihm zweifellos von seiten des Domkapitels ausbezahlt worden.

Von dieser großartigen Arbeit für den Dom ist nichts mehr an Ort und Stelle erhalten. Nur darf man vielleicht vermuten, daß die drei Büsten der Frankenapostel in der Neumünsterkirche zu Würzburg Reste von diesem Tabernakel sind. Denn die Holzbildnisse entsprechen der Schaffensart des Meisters. Auffallend ist, daß sogar der vergoldete Heiland, der besondere Verehrung genoß [1], verschwand.

Im Jahre 1517 wurde Riemenschneider vom Domkapitel beauftragt, ein Brustbild des Frankenapostels Kilian zu fertigen, welches in Nürnberg in Silber gegossen werden sollte. Aber die Sendung des Silbers wie des Modells verzögerte sich.

Darum ward in der Sitzung des Kapitels am 9. Januar 1518 [2] getadelt, daß das Silber zu dem Haupte des hl. Kilian noch in Würzburg sei. Man beriet, wie man dasselbe nach der Reichsstadt senden solle. Es wurde vorgebracht, der Fürstbischof sei der Meinung, das Silber unter militärischer Bedeckung nach Nürnberg zu schicken, doch sei zu befürchten, daß das Geleite auffalle, und der Markgraf (Kasimir) dasselbe anhalte [3]. Man kam nur zum Beschlusse, erst noch einmal mit dem Fürsten zu verhandeln.

---

hat er gesagt, her Otto vo Miltz hab Ime die quitantze vorgeschriebn, hab es nicht vstanden, hab aber die XL fl. nit empfang, die stehen Ime noch aus; es sey auch abzunehmen, so er ganz bezalet were, so hatte man Ime die hauptvschreibung nicht gelassen, welche er noch bei Ime habe. Nach solchm, als er außgetrete vnd wid In Capitel kommen ist, Ist Ime gesagt, befinden aus seiner quittantze, dz er bezalet sey, aber so er ye vo seiner fordrung nicht lassen woll, soll er Hern Ottn seliger trewehendere' (triuwehander, Treuhänder, Gewährleister) ‚darumb furnemen; so Ire gnaden wissn hetten, das man Ime schuldig were, wollten Ime darzu behulfflichn seyn'.

[1] ‚Allen Gläubigen, welche vor diesem Bildnisse andächtig und mit gebeugten Knien beten und psallieren, wurde ein Ablaß erteilt'. Wilhelm von Bibra, Beiträge zur Familiengeschichte der Reichsfreiherren von Bibra, München, II (1882), Seite 313. Freilich hat nicht Bischof Lorenz, wie es da heißt, sondern das Domkapitel den vom Maler Becke gefaßten Erlöser herstellen lassen.

[2] ‚Anno 1518 Sabatho post Epiphanie ist anbracht, das das silber, davon S. Kilians Heubt gemacht werden sol, noch hie sey, wy man es gein Nürnberg hinaufschicken soll. V. g. H. (Unseres gnädigen Herrn) meynung sey, das es im gleyt soll hynauff geschickt werden, aber zu besorgen, es würde verrathen vnd dem Marggraff In das gleyte gefallen; sol mit V. g. H. weiter gehandelt werden'. Liber recessnum capitularium de anno 1518—1526 (Würzburger Kreisarchiv).

[3] Der Weg von Würzburg nach Nürnberg berührte das brandenburgische Gebiet Ansbach-Bayreuth. Darüber regierten seit dem Jahre 1515 Georg und Kasimir gemeinschaftlich. Die Feindschaft des letzteren Hohenzollern gegen die geistlichen Gebiete von Würzburg und Bamberg zeigte sich besonders zur Zeit des Bauernkrieges.

Schon am 12. Januar 1518 [1] ward neuerdings im Kapitel wegen des nach Nürnberg zu sendenden Silbers beratschlagt. Aus der Abstimmung ergab sich, daß man für besser hielt, ohne Aufsehen das Silber zu überschicken; doch wollte man den Fürstbischof befragen, ob er im Falle der Annahme des Geleites die Reiter gestellt hätte.

Am 30. Januar 1518 [2] ward im Kapitel durch Hans von Guttenberg berichtet, das Silber sei gut nach Nürnberg gekommen, und der Meister habe an den Fürstbischof geschrieben, man möge das Modell ihm schicken. Man beschloß, sich mit Til ins Benehmen zu setzen und ihn bezahlen zu lassen, Nikolaus Friedrich soll aber das ‚Muster' nach Nürnberg bringen.

Am 23. März 1518 [3] erstattete im Kapitel Peter von Aufseß Bericht über seine jüngste Reise nach Nürnberg und seinen Besuch beim Goldschmied. Dieser habe das Gesicht Kilians zu kindlich befunden und wolle ein besseres Gesicht machen, wie er denn ein anderes Gesicht ihm gezeigt habe; er werde die Büste gut und so gestalten, daß sie leicht getragen werden könne; auch hoffe er, die vorgeschriebene Zeit einzuhalten. Den sehr guten Saphir wolle er ohne

[1] ‚1518 dinstag post Epiphanie ist angeregt, des Silbers halber gein Nürnberg zu schicken, wie es geschehen solle; ist umb votiert, und besorgen, das es durch das gleit eher verraten werde dan sunst. Ob man ein schein machen kont, das man kein acht darauf hett uff das einfeltigst, domit es on gleit hynbracht; doch wohl mit u. g. H. gehandelt werden, ob sein Gnad die rewter dabey hett gesendet'.

[2] ‚Anno 1518 Sabatho post conversionis Pauli ist angezeigt durch Hern Hansen von Guttenberg, wie das silber zu sanct Kiligan Bild hinauff gein Nuremberg komen, vnd hab der meister geschrieben an V. Gn. H., das muster hinauff zu schicken. Ist beschlossen, es solle Meister Tiln befolhen, anzuschlaen (entwerfen), solle es Claus Friderich befohlen hinauffzuschicken, vnd soll er meister Tylen sein lone gegeben werden durch die Ihenen, denen es geburt'.

[3] ‚Anno 1518 Dinstag nach Judica hat Peter von Aufseß angezeigt, wy er, als er zu Nurnberg nechst (jüngst) gewest, bey dem goltschmiedt des Bilds halben, das er gesagt, das antlitzt sey zu kyndisch, er wolle es aber formlicher machen, daneben ein ander gesicht angezeigt, wolle Im gut gestalt vnd machen, das er leycht zu tragen were, vnd verhoffe, dy zeit, so Im aufgesetzt, zu halten. Item einen Stein, der sey vast (sehr) gut sapphir, wolt er enderen, der sey vor (vorne) spitzig vnd werde eckicht gemacht, daß er desto baß (besser) vnd vester stehen wurde, vnd gehe an dem stein nichts abe (verloren), dafur wolle er gut seyn. Was darinne m. H. (meiner Herren) meynung sey, soll man Im schreiben vnd bescheid geben. Item er wolt In setzen sampt einen pallas (Chrysolith) vorn an die prust sampt noch zweyen pallas vnd berlen. Ist vmb votiert, man müsse sie alle ins golt setzen, das es mer koste, dyweil dem stein nichts abgenomen vnd scheinbarlicher wirt. So soll es gemacht werden mit den dreyen pallas vnd saphir vnd perlen, wiewohl der Perlen vier werden vnd eyne funff gulden gelten werde. Sol Her Peter von Aufseß dem meister zuschreiben von meinenn gnädig Hern wegen, das Im sein anpringen wol gefalle'. — Die Alten bezeichneten auch den Topas als Pallas, doch ist der Topas kein so geschätzter Edelstein wie der Chrysolith.

Schaden des Steins ändern. Ob damit das Kapitel einverstanden wäre, möge man ihm schreiben. An die Brust wolle er noch Chrysolithe und Perlen setzen. Die Domherren stimmten darüber ab und genehmigten den Saphir, drei Chrysolithe und vier Perlen, obwohl eine Perle 5 Gulden koste, alle in Gold gefaßt. Peter von Aufseß soll dem Nürnberger Meister melden, daß sein Vorschlag auch dem Fürsten gut gefalle.

Am 20. Mai 1518 [1] ward im Kapitel das Schreiben des Nürnberger Goldschmiedes verlesen, worin er um 300 Gulden bat, weil er noch mehr Gold und Silber brauche. Man stellte einen Wechsel aus und verlangte, daß die Büste noch vor dem 8. Juli fertig sei. Friedrich solle den Wechsel übermitteln.

Wenn auch Friedrich dem Auftrage nachgekommen war, das Brustbild wurde indes nicht fertig. Denn am 27. Juli 1518 [2] ward im Kapitel beschlossen, jemand nach Nürnberg zu schicken, um zu erfahren, wie es mit dem Bilde des heiligen Kilian stehe. Peter von Aufseß solle sich mit Konrad von Hof ins Benehmen setzen, damit dieser auf die Vollendung des Werkes dränge. Vorher möge man aber die Meinung des Fürstbischofs einholen.

Am 2. Oktober 1518 [3] wurde im Kapitel beraten, ob man das Gesicht des hl. Kilian vergolden solle. Durch Stimmenmehrheit ward beschlossen, das Angesicht Kilians weiß zu lassen. Auch berichtete Ernfried, der Fürstbischof wolle ein Trinkgeschirr zum Einschmelzen und zur Verwendung für die Kiliansbüste geben. Man beauftragte Hans von Guttenberg, den Fürsten darum höflichst zu ersuchen.

Am 23. Dezember 1518 [4] wurde im Kapitel bestimmt, im Einverständnisse mit dem Fürstbischof sollten Hans von Guttenberg und Peter von Auf-

---

[1] ‚Donerstag nach Exaudi hat der goltschmidt von Nurenberg geschriben, Im 300 fl zu schicken, dan er müsse mer golt vnd silbers haben. Ist der ausgeschniten zetel verlesen, sol ein Wechsel gemacht uffs furderlichst, damit das bildte vor Kiliani gemacht. Claus Fridreich kan den Wechsel ausgerichten‘.

[2] ‚Dinstag nach Jacobi ist von Sanct Kilijans Bilde anregung geschehen, das man solt dartzuthun, ijmants hinauff schicken, das zu besichtigen, wie es darumb gestalt. Ist votiert, das man hinauff schicken solle und besehen lassen, was daran gemacht were, darnach kont man schreiben V. gn. H., und Her Peter von Aufses zu handeln mit Conrad vom Hoff, damit es gemacht werde, und damit man wissens hab, wie es damit stehe. Doch sol man vor V. gn. H. schreiben und horen, was S. Gn. wider schreiben, darnach besichtigen lassen‘.

[3] ‚Sabatho post michaelis ist umbgefragt, ob man das angesicht Sanct Kiligans vergulten solle oder nit. Ist votiert vnd majora vota, das mans weiß lassen soll. Auch ist durch Herrn Ernfried angetzeigt, wie V. gn. H. ein trinckgeschirre dartzugeben; wolt es der goltschmit, das wurd das bilde vest (sehr) schmücken. Vnd sol V. gn. H. gebeten werden durch Hrn Hansen von Guttenberg uffs höfflichst‘.

[4] ‚Donnerstag nach Thome apost. ist abgeredt St. Kiligans bilde halber, das mit V. gn. H. geredt, das es herbracht werde, wann es s. Gn. gelegen sey, soll H. Hans von

seß beauftragt werden, das Kiliansbild von Nürnberg nach Würzburg überführen zu lassen.

Aber dieses Brustbild des hl. Kilian, welches nach dem Modell Riemenschneiders — mit einiger Veränderung des Gesichtes — geschaffen worden war, sollte wegen des kostbaren Materials keinen langen Bestand haben. Denn die Büste, im Werte von 2000 Gulden, erlitt durch die Raubzüge des Hohenzollern Albrecht im Jahre 1553 das nämliche Schicksal der Einschmelzung, wie das Liebfrauen-Standbild mit dem Jesuskind und andere Kunstwerke und Kleinodien. ‚Diese silberne bildniß' sind nämlich ‚im vorgehenden marggräfischen kriege 1553 aus gedrungener noth zerbrochen, geschmelzt und vermüntzet worden.'[1] Es geschah dies nicht im Jahre 1528, wie Scharold[2] meint. Es hatte zwar im genannten Jahre, da frivol Landgraf Philipp von Hessen das Bistum bedrängte und 40 000 Gulden erpreßte, Bischof Konrad III. die vier Stifte in Würzburg zur Einlieferung eines beträchtlichen Teiles ihrer Kirchenschätze aufgefordert, um daraus Geld schlagen zu lassen, aber die abgelieferten Kostbarkeiten konnten wieder zurückgegeben werden, da man anderweitig die Gelder aufbrachte.

Ferner schnitt Riemenschneider nach dem Zeugnisse der Rechnungen im Jahre 1521 ein Brustbild des hl. K i l i a n, welches an seinem Festtag an der Kirchtür angebracht wurde, für 3 Gulden[3], dann für 2 Gulden ein B i l d z u d e r M o n s t r a n z, welche ein seidenes Veronikabild (= Antlitz des Erlösers auf Seide) barg[4], endlich für 8 Gulden eine K o n s o l e zum Aufsetzen der Monstranz in der Fronleichnamsoktav[5].

Im Jahre 1523 fertigte Til B i l d w e r k e (wohl Reliefs) und Schilder für Kästen (Schränke) in der Ornatkammer des Domes für 10 Gulden[6].

Diese Arbeiten sind sämtlich untergegangen.

Guttenberg vnd Herr Peter von Aufses ausrichten'. Vgl. Extra-Felleisen des Würzburger Stadt- und Landboten, 1853, Nr. 91.

[1] Monum. vetus ignoti autoris. Vgl. Ludewig, Geschicht-Schreiber, S. 867.

[2] Archiv des historischen Vereins, 4, 1, 142. Histor.-polit. Blätter, 106 (1890), 388.

[3] ‚III gulden geben meister Thilen für ein brustbild Sankt Kiliani, so man Kiliany untter die Kirchthür hat'.

[4] ‚II Gulden für das Bild zu der Monstrantzen' (= Reliquienbehälter, Ostensorium), zu schneyden und vergolten, so uff sankt Kiliansaltar stedt. War ein seyden Veronica darinne, gar zerrissen; schickt gen Nurmberg; war keine do, sagt, man macht di zu Rom'. Man wollte also das zerrissene Veronikabild durch ein neues ersetzen.

[5] ‚VIII gulden für 1 fuß, do man die silbern Monstrantzen die octaff Corp. Christi aufsetzt'.

[6] ‚1523. X gulden meister Thilen von den Bilder und schillten zu schneyden am behalter des domornats'.

Gegenwärtig sind im Innern des Domes — an den beiden Westpfeilern — vier beschädigte Figuren von der Marienkapelle: Christus (1,82 m hoch) und die Apostel Petrus (1,82 m hoch), Andreas und Johannes angebracht, während Kopien von Karl Behrens die Originale an der Marien-



Weltheiland im Dome zu Würzburg.

kirche ersetzen. Vor ihrer Aufstellung im Dome wurden Christus und Petrus von Herterich, Andreas von Behrens überarbeitet. Von ihnen darf man nicht auf die Kunst Riemenschneiders Schlüsse ziehen, zumal sie für hohen Standort geschaffen worden waren.

In der Ornatkammer des Domes ist über der Türe die schöne, unbemalte Holzstatue der Mutter Gottes befestigt, welche aus dem Nach-

lasse des Dompropstes Franz Himmelstein der Kathedrale zufiel. Sie steht, das etwas breitgehaltene Ovalgesicht ein wenig zur Seite geneigt, auf der Mondsichel und trägt auf beiden Armen das reizend bewegte nackte Jesuskind, welches ein schönes Köpfchen zeigt und in der Rechten einen Apfel hält. Die Deutung ist naheliegend.

Der Apfel, welcher einst der Anlaß der Sünde wurde, ist dem Christkind zuerteilt, damit dasselbe den Fluch, der sich daran durch die Sünde zum Verderbnis der ersten Schöpfung geknüpft, durch die Erlösung in Segen verwandle. So wird von der Kunst die Befreiung von der Erbsünde und ihren Folgen sehr deutlich angeklungen [1]. Die Gewandung ist mit großer Technik gefertigt, aber nicht frei von Unruhe. Die nackten Partien sind äußerst fleißig gearbeitet. Die Statue ist 1,15 m groß und sicher ein Werk des Meisters.

In dem großen, vom Triumphbogen herabhängenden Kruzifix erkannte man [2] ein Werk Riemenschneiders, weil man die Aufrichtung in das Jahr 1497 gesetzt, und nach der Aussage des Bildhauers Halbig sich im hohlen Haupte eine Pergamentschrift mit dem Namen: ‚Riemenschneider‘ gefunden hatte. Allein da nach einer Urkunde vom 15. Juni 1478 [3] die Aufrichtung der tüchtig durchgebildeten und schönen Lindenholzskulptur unter Fürstbischof Rudolf von Scherenberg erfolgte, so kann dieses in seiner alten Bemalung trefflich erhaltene Werk dem Meister Til nicht zuerteilt werden. Die Unterschrift ‚Riemenschneider‘ ist die des bischöflichen Fiskals Riemenschneider, welcher die in das Haupt gelegte Urkunde, das Duplikat, durch seine Namensunterschrift beglaubigte [4].

Die Modellierung der Bronzeplatten mit den Flachreliefs der verstorbenen Bischöfe Rudolf und Lorenz, welche ursprünglich die beiden Gräber deckten [5] und jetzt in die südliche Seitenwand des Domes eingefügt sind, schreibt K. Becker (Riemenschneider, Leipzig 1849) dem Meister Til zu. Mit

---

[1] Katholik, 73, 1, 30.

[2] W. Bode, Geschichte der deutschen Plastik, Berlin 1887, S. 170; Streit, Riemenschneider, Berlin 1888, S. 26; Fr. X. Himmelstein, Der St. Kilians-Dom zu Würzburg, Würzburg 1889, S. 31; K. Adelmann, Walhalla, 6, 38; Tönnies, Riemenschneider, Straßburg 1900, S. 238.

[3] Urkunde im Archiv des bischöflichen Ordinariates Würzburg. Urkunden-Abt. D.

[4] Amrhein im ‚Hausschatz‘, Würzburg 1900, Nr. 20.

[5] Bode (S. 171) verwechselt Grab und Denkmal und läßt mit diesen Platten die beiden ‚Grabmäler bedeckt‘ sein, während sie das eigentliche Sepulcrum (im Boden) schlossen. Aus Gropp (Collectio novissima, 1, 173) kann man das Richtige leicht ersehen: ‚Monumentum . . . Norimbergae ex aere fusum eiusque sepulchro superstratum est‘. Dieselben sind auch nicht ‚im südlichen Seitenschiff aufgestellt‘, sondern ziemlich hoch in die Südwand eingelassen.

Unrecht; sie wurden nach dem Berichte Ludewigs in Nürnberg gegossen und stammen auch nach der Erfindung [1] aus der Vischerschen Anstalt. Das beweisen die Unähnlichkeit der Köpfe mit den steinernen und die schön bewegte, frei fließende Gewandung mit ihren reichen Damaszierungen. Nach einer Notiz Baaders [2] gehört speziell Johann Vischer die Grabplatte von Lorenz, welche vier geschmackvolle Medaillons mit Wappen schmücken.

Scharold teilt die große Gruppe vom Tode Mariens, ‚unserer Frauen Schiedung', welche früher in der Brunogruft, jetzt in der südwestlichen Seitenkapelle, ‚im Marienchörlein', aufgestellt ist, unserem Meister zu. Aber der ganze Stil, die kurzen, gedrungenen Figuren der Apostel und die Behandlung der Gewänder weisen auf eine etwas frühere Zeit hin. Nur die links im Vordergrunde stehende Figur mit aufgeschlagenem Buche klingt etwas an Riemenschneiders Schule an. Übrigens ist die Beurteilung Beckers, welcher die Gruppe ‚eine gewöhnliche Steinmetzarbeit ohne allen Kunstwert' nennt, eine durchaus ungerechtfertigte; begründeter sind die Worte Lübkes [3]: ‚Überhaupt gehört diese große Gruppe an Lebensgefühl, Tiefe des Ausdrucks und Kraft der Charakteristik zu den gediegensten Schöpfungen der Zeit'. In der Gestalt der hl. Jungfrau selbst spricht sich edler Schönheitssinn aus. ‚Der überwältigende Schmerz des Johannes beim Hinscheiden der Gottesmutter, die einst der sterbende Heiland seiner Fürsorge anvertraut hatte, ist ergreifend.' [4] Auch in dem fließenden Zug der Gewänder waltet das Gefühl für Anmut.

In der Hauskapelle des Ehehaltenhauses befand sich die lebensgroße, reichbemalte Lindenholzstatue des hl. Andreas, welche Streit (S. 26) Riemenschneider selbst zuschreibt; sie ist jedoch nur eine Schöpfung seiner Werkstatt, wie die hl. Barbara in der Städtischen Sammlung, welche einstens am Triumphbogen ersterem Bilde gegenüberstand. Der Apostel legt den rechten Arm durch die oberen Schenkel des neben ihm stehenden Astkreuzes, während von dem linken Arm der Mantel emporgehoben wird. Beide Hände halten ein geschlossenes Buch. Das Haupt hat Bart und lockiges Haar, das Gesicht trägt wehmütige, ältliche Züge. Gesicht und Hände sind trefflich ausgeführt. Diese Figur ist aus dem Kirchlein spurlos verschwunden.

Mehr atmet den Geist des Meisters die unbemalte, ²/₃ lebensgroße Statue eines hl. Nikolaus, die in einer Nische der Umfassungsmauer gestanden war und jetzt in das Städtische Museum übergetragen ist. Die gedrehte Stellung des Bischofs, die eckigen Brüche der Gewandung, welche jedoch die Haupt-

[1] Bode will den ‚Entwurf' Riemenschneider zuerkennen.

[2] Jahrbücher für Kunstwissenschaft, 1, 244.

[3] Geschichte der Plastik, 2, 735.

[4] Th. Henner, Altfränkische Bilder, Würzburg 1900.

linien derselben nicht stören, die angebrachten Verzierungen gehen auf unsern Künstler zurück. Doch ist die Statue nur als Werkstattsbild unter steter Beaufsichtigung des Meisters geschaffen worden.



Vesperbild in der Franziskanerkirche zu Würzburg.

Im November 1882 fand in der Westecke des südlichen Seitenschiffes der Franziskanerkirche[1] eine Pietà aus Lindenholz Aufstellung. Die fein gearbeitete Gruppe war früher in der Karmelitenkirche gestanden.

[1] G. Dehio (Handbuch der deutschen Kunstdenkmäler, Mitteldeutschland, Berlin 1905, S. 327) bringt die irrige Angabe: ‚An der Außenwand plastische Gruppe, Beweinung Christi, von Riemenschneider'.

Beim Abbruch dieser Barbarakirche [1] hatte dieselbe Reich gekauft, dessen Tochter sie ihrem Neffen K. Müller, Pfarrer in Kreussenheim, vermachte. Dieser überließ sie später durch Schenkung dem Würzburger Minoritenkloster. Die Proportionen der etwas steif dasitzenden Gottesmutter sind verfehlt, indem der Oberkörper im Vergleich mit dem Unterkörper unverhältnismäßig lang ist. Die Rechte Mariens stützt das dornengekrönte Haupt des auf ihrem Schoße ruhenden toten [2] Sohnes, während die Linke das Schleiertuch zu den tränenerfüllten Augen emporhebt. Dagegen ist der Leichnam des Heilandes trefflich durchgebildet, der Kopf mit kurzem Barthaar, aber langem, welligem Haupthaar in seinem Schmerzensausdruck ergreifend. Beide Vollfiguren sind nicht lebensgroß. Trotz der grellen Bemalung erkennt man die Arbeit des sorgfältigen Künstlers.

Der Ölberg an der Außenseite der Gertraudskirche (Pleicher Pfarrkirche) wurde bereits von Niedermayer [3] dem Meister abgesprochen und nur der Schule zugewiesen. Ein ehemaliger Schüler erinnerte sich noch der Auffassung des Lehrers, aber der Ausführung fehlt die Naturfrische Riemenschneiders.

Für das Südportal der Marienkapelle fertigte Riemenschneider in den Jahren 1491—1493 aus Stein die großen Figuren von Adam und Eva mit Konsolen und Tabernakeln sowie für diese je zwei kleine Gruppen: die Verkündigung und die Erscheinung des Auferstandenen vor Maria Magdalena. Die Stammeltern sind in das Städtische Museum gekommen [4]. Die dazu gehörigen Kragsteine, Baldachine und die kleinen Figuren: Maria und der Engel sowie Christus als Gärtner und Maria Magdalena mußten wegen allzu großer Beschädigungen nach den alten Vorbildern für die Kapelle völlig neu gearbeitet werden. Die beiden genannten Konsolen mit der Jahreszahl 1493, ferner der Heiland mit der Gärtnerschaufel und Magdalena sowie Maria und der Erzengel Gabriel befinden sich gleichfalls im Museum.

Til schuf am Beginne des 16. Jahrhunderts die überlebensgroßen (1,82 bis 1,83 m hohen) Sandsteinfiguren Christi, Johannes des Täufers

---

[1] Joh. Baier, Geschichte der beiden Karmelitenklöster in Würzburg, Würzburg 1902, S. 52.

[2] Bei Streit (Riemenschneider, S. 25) steht ‚sterbenden' (!).

[3] Kunstgeschichte der Stadt Wirzburg, S. 261.

[4] Die Notiz bei Dehio (Handbuch der deutschen Kunstdenkmäler, I, 331): ‚Adam und Eva am Nordportal, künstlerisch von größter Bedeutung, wurden in jüngster Zeit entfernt (Histor. Verein) und durch Gewandstatuen ersetzt' enthält drei Irrtümer. Die Stellen sind noch leer.

und der Apostel, welche in Tabernakeln an den Strebepfeilern der Kirche aufgestellt sind. Man hatte zwar schon am 4. Februar 1492 die Absicht, diesen Zyklus fertigen zu lassen [1], aber der eigentliche Auftrag an Riemenschneider und der Beginn der Arbeit verzögerte sich ungefähr ein Jahrzehnt. Denn erst im Rechnungsjahre [2] 1502—1503 erhält Riemenschneider 20 Gulden [3]; da er für jede Figur 10 Gulden empfängt, so waren zwei Statuen vollendet.

Im Rechnungsjahre 1503—1504 [4] werden ihm 50 Gulden ausbezahlt; es wurden also in seiner Werkstätte fünf Figuren gefertigt.

Laut Notiz zu den Jahren 1504—1505 bekommt Til 50 Gulden [5].

Tönnies überliefert dafür nach Becker die falsche Zahl: ‚zwanzig Gulden'.[6] Da Riemenschneider am 19. Mai 1505 auch 20 Gulden ausbezahlt werden [7], so beruht folgende Erörterung von Tönnies (S. 100) auf irriger Voraussetzung: ‚Diese Angaben beweisen, daß schon vor 1502 eine Zahlung von 30 Gulden erfolgt sein muß, da die oben angeführten Zahlungen erst eine Summe von 110 Gulden ergeben, der Meister aber für jede Figur 10 Gulden, im ganzen also 140 erhielt. Diese fehlenden 30 Gulden wird er in den Rechnungsjahren 1500—1502 erhalten haben, also für 3 Figuren'.

In der Tat erhielt Riemenschneider 20 + 50 + 50 + 20 Gulden = 140 Gulden.

Auch befindet sich Tönnies (S. 99) im Irrtum mit den Worten: ‚Diese Bildwerke sind in Riemenschneiders Werkstatt in den Jahren 1500—1506 ausgeführt worden'. In Wirklichkeit dürften die Zahlen 1502—1505 entsprechen; sicher waren im Jahre 1505 die 14 Statuen vollendet.

---

[1] ‚Actum am Sambstag nach purificaciois maie vginis. Zwelfbotenn zu hawenn. Merenteyls Beslossen, das die pfleg vnd Bawemeist vnnser liebenn frawenn Cappellen sollenn von Stein hawenn lassenn die heyligenn Zwelfboten Inn die leren stette aussen herumb an dj Cappellenn gegen den Judenplatz' (jetzt Marktplatz). Ratsbuch de anno 1483—1496, Bl. 329.

[2] der Bruderschaft (Kapellenstiftung).

[3] ‚Item XX gulden haben wir geben meyster Dil Rymenschneider an seynen lon vff rechnung nach laut seins zettels'.

[4] ‚Item L gulden haben wir geben meyster Dile Rymeschneider an seiner Arbeyt vff rechnung'. Streit (S. 24) hat die irrige Zahl ‚c' (= 100).

[5] ‚Item L guldin haben wir geben meyster Dile Rymeschneyder an seiner arbeit vff rechnung'. Es waren also 5 Bildwerke fertig geworden.

[6] Tönnies schreibt nämlich: ‚It XX gulden haben wir geben meyster Thile Riemenschneider an seiner Arbeit'.

[7] Rechnungsjahr 1505—1506: ‚Item XX gulden haben wir geben Dyl Rymenschneyder, damit die XIIII Bild auff sein vorig einnemen Inhalt der Register zuvor bezalt sein, vnd kost ein yztligs Bilde zehen gulden on die stein Vnd anders, so darauff gegangen ist. Act vff montag nach Trinitatis anno 5'.

Im Rechnungsjahre 1505—1506 wurden die Figuren durch andere Arbeiter, nicht durch Riemenschneiders Gehilfen, an der Marienkapelle aufgestellt. Denn es finden sich in der Kapellenrechnung mehrere Ausgaben für die Setzung der Bilder [1].

Doch wird das Unternehmen erst Ende November 1506 zum Abschlusse gebracht, wie aus einem Ratsbeschlusse vom 12. November erhellt, wonach in acht oder vierzehn Tagen die Setzung der steinernen Bilder vollendet sein soll [2]. Auch der Pflastermeister, welcher die Löcher geschlossen hatte, die wegen des Gerüstes zum Aufstellen der schweren Figuren gemacht worden waren, erhielt seinen Lohn [3].

Die vierzehn als Reliefs gedachten Gestalten sind in folgender Weise aufgestellt. Wenn wir im Nordosten beginnen, so tritt am Pfeiler beim ‚Hause zum Falken' Judas Thaddäus mit der Keule vor unser Auge. Es folgt Bartholomäus mit dem Messer, Matthäus mit dem Beil, Paulus mit dem Schwert, Thomas, ‚dessen Attribut, die Lanze, abgebrochen ist', Jakob der Jüngere mit dem Walkerbaum, Jakob der Ältere in Pilgertracht, Andreas mit dem Kreuze, Johannes der Täufer über dem früheren Standorte der Eva beim Südportale, der Welterlöser beim südlichen Portale über der Stelle, wo ehemals Adam gestanden war, Petrus mit dem kahlen Kopf und dem Schöpfchen Haar über der Stirne [4]. An der Ecke

---

[1] ‚für Satzung der bildt'.

[2] ‚Rate bei dem Eyde vff Donnerstag nach martini anno dni v^c sexto'. ‚Aufschlagk capellen rechnug. Ist beschlossenn vnnd nachgeben die capelln rechnug vngeuerlich' (= ungefähr), hinach, so die steynenbild auffgesetzt werd, In acht oder XIIII tage zu thun, damit es In ein rechnug komme'. Ratsbuch de anno 1497—1510, Bl. 303. Bei Tönnies (S. 100) ist das Jahr unrichtig wiedergegeben: ‚anne dni ic sexto'. Es ist, wie gewöhnlich, das Jahr ‚tausend' weggelassen, und das fünfte Jahrhundert durch eine Verschnörkelung von v und c (quingentesimo) angeführt. Noch an vielen anderen Stellen löst Tönnies diese Formel mit ‚ic' auf, was ja I vom Hundert bedeuten würde.

[3] Rechnungsjahr 1506/1507: ‚It 1 Pfund XVIII d dem pflastmeist geben, der die Löcher umb die capellen, die man zum Vfsezen der bild gebrochen, wid zu gepflastert hat'. Was den Wert des Pfundes und des Pfennigs (denarius, daher abgekürzt: ‚d') betrifft, so war ein Pfund eine Rechnungsmünze für 30 Weißpfennige (= fast 2½ heutige Mark), ein silberner oder weißer Pfennig eine Silbermünze im Werte von 8 heutigen Pfennigen.

[4] In der altchristlichen Zeit ward ‚Petrus durch kurzes, dichtes Bart- und Haupthaar, Paulus durch einen kahlen Kopf und langen Vollbart gekennzeichnet'. Weber, die römischen Katakomben, 3. Auf. Regensburg 1906, S. 140 f. Weber, Les Catacombes romaines, Paris 1903, p. 196. Später verwechselte man die Köpfe. ‚Au XVe siècle en France et surtout en Allemagne, on fait Saint-Pierre chauve et avec une petite touffe de cheveux sur le haut du front'. Didron, Manuel d'iconographie chrétienne, Paris 1845, p. 301. Vgl. Frantz, Geschichte der christlichen Malerei, 1, 73 f.

erscheint der Evangelist Johannes, dann Simon der Eiferer, dessen Hände und Attribut fehlen; endlich an der Nordseite des Westportales der Kirche steht der bartlose und kahlköpfige Philipp mit dem Doppelkreuz. 5 Statuen sind durch steinerne Kopien von Behrens, 2 durch Steingußfiguren von Metzger ersetzt worden. Erstere Originalien wurden mit Ausnahme von Johannes Baptista im Dom — an den zwei westlichen Pfeilern — aufgestellt, Johannes der Täufer und die zwei Apostel kamen in das Städtische Museum.

Die Statuen, welche bei der Restaurierung der Marienkapelle überarbeitet worden waren, sind gut erfunden und bekunden in ihrer Abwechslung den Reichtum der Phantasie des Meisters. Sie zeigen Verwandtschaft mit den Apostelfiguren zu Creglingen, Heidelberg und Rothenburg sowie mit dem Apostelzyklus zu München. Namentlich stimmen die Gestalten von Christus, Petrus, Andreas, Johannes und Jakob dem Älteren in diesen Reihen überein. Einige Statuen sind großartig in Bewegung und ausdrucksvollen Charakterköpfen; andere zeigen das von Wehmut umflossene jugendliche Haupt, das eine Lieblingsform des Meisters war. Die Gewandung hat großen und lockeren Wurf, aber mit scharfen Brüchen. Die technische Ausführung befriedigt nicht bei näherer Besichtigung, wie sie jetzt bei den Figuren im Dom und Museum möglich ist. Denn der hohe Standort der Bildwerke an den Strebepfeilern der Kirche verlangte nur eine allgemeinere Behandlung der Formen. Dazu kommt, daß sie nach den Entwürfen des Meisters wohl von Gesellen gearbeitet wurden, deren Kunstfertigkeit eine verschiedene war. Ich kann daher nicht einstimmen in das Lob von Streit (S. 25): ‚schön durchgeführte Meisterwerke'. Gleichwohl bleibt der Eindruck im ganzen ein bedeutender.

Im Innern der Marienkirche, an der Westseite neben dem Hauptportale, finden wir den Grabstein des Ritters Konrad von Schaumberg[1], genannt Knoch, welcher auf der Rückfahrt von Palästina auf dem Meer am 30. November 1499 gestorben war — nach der über dem Ritter angebrachten Inschrift[2]. Das Denkmal wurde demnach im Jahre 1500 oder kurze Zeit dar-

---

[1] Bode (S. 171) u. a. überliefern nach Becker irrig, ‚Schaumburg'. Bode urteilt vom Denkmale: ‚eine handwerksmäßige Arbeit, schwächlich in der Haltung, ohne individuelle Durchbildung der weichlichen Züge des lockigen Hauptes'. Dagegen hält Sauerlandt (Deutsche Plastik, S. VII) dasselbe für ‚kaum weniger vortrefflich als künstlerische Leistung' wie das Denkmal des Bischofs Rudolf und fügt hinzu: ‚Man spürt in der Sandsteinarbeit, zumal in dem vollen weichen Gelock des Haares, die technische Meisterschaft, die bei der Arbeit mit dem Schnitzmesser in dem gefügigen Lindenholz gewonnen wurde'. Die Wahrheit liegt in der Mitte.

[2] ‚Anno dm M° CCCC° LXXXXIX° am sapstag nach katherine starb d gestreg vn Ernvest her conrad vo Schawmberg knoch Ritt Marschalk an d widfart von d heilge grab uff de mere. de got gnad. A'.

auf ausgeführt. Der Verstorbene steht, dem Beschauer zugekehrt, in voller Rüstung auf einem liegenden Löwen, welcher das Künsbergsche Wappen mit seinen Tatzen vor sich hält, in etwas gezwungener Stellung. Haltung und Rüstung ähneln denen des Ritters von Grumbach zu Rimpar. Der Körper ist



Ritter Konrad von Schaumberg.
Würzburg, Marienkapelle.

mager gebildet nach allgemeiner Charakteristik jener Zeit, welche sich auch durch erhaltene Harnische nachweisen läßt. Das unbedeckte, bartlose Haupt, welches Trauer umspielt und reiches Lockenhaar [1] umwallt, scheint mir individuell zu sein; es wird dem Künstler eine Zeichnung oder ein Gemälde des Rit-

[1] In dem Haare sieht man den ‚gewundenen Kranz, in Frankreich Chapelle genannt'. Die Vorderansicht läßt den Kranz nicht erkennen.

ters vorgelegen haben [1]. Die Hand des ausgebeugten rechten Armes hält ein Stück eines abgebrochenen Stabes (oder Dolches) und einen Rosenkranz; die Linke senkt sich auf die Parierstange des abgebrochenen Schwertes; dieses wurde von einem an der Hüfte befestigten Riemen gehalten. Alle Teile der Rüstung: der Halsberg, welcher sich eng mit der Brustplatte verbindet, Schulterplatten, Krebs [2], Schenkelschienen und Kniescheiben sind mit großer Genauigkeit ausgeführt. An den vier Ecken des Denksteins befinden sich Wappenschilde: rechts vom Haupte des Ritters das Wappen von Schaumberg, auf seiner linken Seite das der Truchsesse von Wetzhausen; rechts unten das Künsbergsche [3] Wappen, vom Löwen gehalten, zur Seite des linken Fußes des Ritters das von Lauffenholz.

Echte Riemenschneider sind auch die zwei sich entsprechenden, ungefaßten Lindenholzstatuen (1,16 m hoch), welche auf Konsolen an den Triumphbogen der Marienkapelle sich befinden. Es sind die hl. Dorothea und Margarete. Die jugendlichen Frauengestalten sind in der Zeittracht sehr sorgfältig ausgeführt. Erstere faßt mit der Linken das mit Blumen gefüllte Körbchen, während die Rechte auf demselben ruht und zugleich die vom Haupte niederwallende Sendelbinde hält. Ihr schönes Antlitz umgeben üppige, in Knollen aufgebundene Zöpfe und krönt die turbanartige Kopfbedeckung; diese hat die Form, welche Riemenschneider nach einem Vorbilde der von Burgund ausgehenden Mode jener Zeit auch bei der Darstellung der heiligen Kaiserin Kunigunde am Bamberger Grabdenkmale zur Anwendung brachte. Dadurch wie durch die Ähnlichkeit der Gesichter und der Haartrachten wird die beiläufige Zeit der Schöpfung der beiden Figuren bestimmt. Der Mantel fällt von den Schultern in herrlicher Drapierung über die etwas ausgebeugte Gestalt herab.

Margarete hat zur Seite des linken Fußes den Vorderteil eines Drachen, welcher seinen froschmaulartigen Rachen aufsperrt. Die linke Hand trägt ein

---

[1] Hefner-Alteneck (Trachten, Kunstwerke und Gerätschaften vom frühen Mittelalter bis Ende des achtzehnten Jahrhunderts, Frankfurt 1885, 6, 24) vertritt dieselbe Ansicht, indem er schreibt: ‚die individuellen Gesichtszüge wie die große Genauigkeit der Rittertracht zeigen, daß dieses Grabmal nach einem treuen Bildnisse des Ritters ausgeführt wurde'.

[2] = Brustplatte. Diefenbach und Wülcker, deutsches Wörterbuch, Basel 1885, S. 717.

[3] Becker gab ‚Masdorf und ein unbekanntes' an, Streit (Seite 24) ‚Maßdorf', über das vierte Wappen schwieg er sich aus. Das eine Wappen ist jedoch das der Künsberg (J. O. Salver, T. 19 Nr. 72 und Seite 271), das andere das der Lauffenholz (Siebmachers Teutschen Wappenbuchs zweyter Theil, S. 79, vgl. Salver, S. 298).

geschlossenes Buch, die rechte hatte wohl ein Kreuz[1] gehalten. Den Kopf mit dem volleren Gesicht deckt ein eigenartiger Kopfputz, unter dem das Haar in welligen Strähnen herabfließt. Das Obergewand senkt sich von den Schultern in weniger natürlicher und anmutiger Weise herab und endet in einen spitzen Zipfel. — Beide Figuren zeigen, welch hohen Reiz edler Weiblichkeit



Die hl. Dorothea.
Würzburg, Marienkapelle.



Die hl. Margarita.
Würzburg, Marienkapelle.

Meister Til in Haltung, Bildung und Ausdruck seinen Frauengestalten zu verleihen verstand.

Die Holzfiguren der Heiligen Rochus und Sebastian am Eingang zum Chore in der Marienkapelle sind nur gute Arbeiten der Til-

[1] Tönnies (S. 266) vermutet eine Lanze, aber die Haltung der Hand läßt nicht auf eine Lanze schließen, sondern auf ein kleines Kreuz, welches ja oftmals ein Attribut der Heiligen ist.

schen Werkstatt. Den ersten Heiligen nennt Bode (Geschichte der deutschen Plastik, S. 168) Jakobus den Älteren, indem er durch die Pilgertracht irregeführt wurde; aber die Überlieferung steht für die Bezeichnung Rochus ein. Und sicher ist der mit stark gelocktem Kopfhaar, aber kurzem Barte dargestellte Bekenner der hl. Rochus; der Hauptbeweis liegt in der rechten Hand. Während die Linke den Pilgerstab führt, schlagen vier Finger der anderen Hand den Mantel am Oberschenkel zurück, der ausgestreckte Zeigefinger weist auf eine Pestbeule des Schenkels [1]. Überdies findet man nicht selten diese beiden Heiligen, welche als Patrone gegen die Pest verehrt werden, wie hier gegenübergestellt.

Scharold [2] schreibt zwar eine im Jahre 1484 für die Marienkapelle gefertigte Schüssel mit dem Haupte des hl. Johannes des Täufers dem Riemenschneider zu, allein die betreffende Stelle in der Kirchenrechnung von den Jahren 1483/84 [3] spricht von dem Bildschnitzer auf dem Bruderhof, welcher für eine kleine Konsole zu einem Marienbild und für eine Schüssel mit dem gemalten Johanneshaupt Bezahlung empfing. Aus einer anderen Stelle dieser Rechnung und aus dem Zunftbuche geht unwiderlegbar hervor, daß der erwähnte Bildschnitzer auf dem Bruderhofe nicht Riemenschneider, sondern Ulrich Hagenfurt war.

B. Pedraglia [4] denkt an ein Riemenschneidersches Sakramentshäuschen in der Marienkapelle. Allein das Wort ‚Tabernakel' war falsch gedeutet worden. Denn es bedeutet hier Bilderdach, Baldachin [5].

In der Neumünsterkirche haben die drei lebensgroßen Halbfiguren der Frankenapostel [6] ihren Platz gefunden, welche früher auf dem mittleren Altar der Westkrypta gestanden waren; Nachbildungen von H. Schiestl zieren jetzt diesen Altar der Kiliansgruft. Dieselben sind von solcher Trefflichkeit der Behandlung und Charakteristik, daß man sie Riemenschneider zuerteilen muß. Die Mitte nimmt ein der Bischof Kilian, ein bartloser, älterer Mann, welcher mit der Linken das herabfallende Tüchlein und

---

[1] Joh. Stadler, Heiligen-Lexikon, Augsburg, 5, 114 bezeugt: ‚Eine Pestbeule (Wunde), meistens am Knie, ist sein gewöhnliches Kennzeichen'.

[2] Archiv des historischen Vereins für Unterfranken, 6, 3, 151.

[3] ‚IIII fl. II kr. (= Kreuzer, denarius crucigerus, Silberpfennig mit aufgeprägtem Zeichen des Kreuzes, Götzinger, Reallexikon der deutschen Altertümer, S. 378) dem Bildschnitzer uff dem Bruderhoff für ein Füßlein vnter ein Mareyenbild in der Capellen vnd für eine gemalte Schüssel mit eyn Johanneshaubt'.

[4] Marien-Capelle, Würzburg 1877, S. 13.

[5] Otte, Archäologisches Wörterbuch, Leipzig 1877.

[6] Br. Bucher, Kunstgeschichte, Stuttgart 1908, S. 337, nennt Kilian und seine Gefährten kurz ‚Apostel', was Mißverständnisse veranlassen kann.

den Stab selbst hält, mit der Rechten den Schwertgriff umfaßt, weil die Bischöfe von Würzburg als Herzoge von Franken das Schwert führten. Unter der Mitra tritt das Haar in kleinen Locken hervor. Das Pluviale, welches an der Brust durch eine Schließe zusammengehalten wird, ist reich geschmückt.

Der Priester Kolonat und der Diakon Totnan sind in ihrer Bewegung gegensätzlich gehalten. Ersterer, ein nicht mehr ganz junger, bart-



Die hl. Frankenapostel: Kilian, Kolonat und Totnan. Würzburg, Neumünsterkirche.

loser, aber reich gelockter Mann, drückt mit beiden Händen ein Buch an die Brust, während die Linke noch einen Manipel trägt; der andere mit jugendlichem Lockenkopf faßt ebenfalls mit beiden Händen das Buch an; am linken Unterarm hängt der Manipel. Es dürften wohl diese Figuren die drei Stiftsheiligen sein, welche Riemenschneider für das verschwundene Tabernakel des Doms gefertigt hatte. ‚Diese Ansicht Webers‘, schreibt Tönnies (S. 212), ‚hat insofern vieles für sich, als die Bilder vortreffliche Beispiele der Art des Meisters in der späteren Zeit zu schaffen abgeben.‘ ‚Nun besitzt die Universität ein altes Ölgemälde, das Innere des Domes vor seiner Restauration darstellend, das auf dem Hochaltar zweifelsohne die fraglichen Bildwerke zeigt‘ (Adelmann, Mitteilungen, S. 10).

Im Jahre 1910 wurden die drei Figuren in der Restaurierungsanstalt des Generalkonservatoriums in München einer Erneuerung unterzogen. Die durch den Holzwurm zerstörten Teile wurden ergänzt, und die Fassung in ursprünglicher Weise wieder hergestellt. Die Farben der Riemenschneiderfassung kommen völlig zur Geltung, sowohl in den Gesichtszügen wie in der Gewandung. Die Dalmatiken der beiden Gefährten und der Chormantel des hl. Kilian sind rot; es sind ja Blutzeugen des Herrn, welche Riemenschneider dargestellt hat. Die vorstoßenden Ärmel der Alben zeigen natürlich weißen Ton. Die Säume sind in Gold gehalten. Kilian hat grünliches Untergewand, der Mantel ist auf der unteren Seite blau. Prächtig stimmt die Gruppe zusammen.

An der Rückwand des ersten kapellenartigen Raumes an der Westseite derselben Neumünsterkirche ward im Jahre 1910 das Vollbild einer lebensgroßen (1,82 m hohen) Maria mit dem Kind aufgestellt. Wie häufig an Standbildern der heiligen Jungfrau ist auch hier die aufrechte Mondsichel mit dem Gesichtsprofil unten angebracht. Sie tritt mit ihrem linken, beschuhten Fuß auf die Sichel des Mondes, des Sinnbildes der Veränderlichkeit, um anzuzeigen, daß die Mutter des Herrn erhaben ist über alles Schwanken zwischen gut und bös [1]. Der rechte Fuß ist ganz verborgen unter ihrem langen, roten Unterkleide. Das etwas nach der rechten Seite geneigte Haupt schmückt eine reich gezierte Krone, unter der ein freigearbeitetes, weißes Schleiertuch rechts und links herabfällt. Was den Beschauer anzieht und einnimmt, ist das Antlitz Unsrer Lieben Frau. Mag es auch dem sogenannten klassischen Schönheitsideal nicht in allweg entsprechen, so ist es dennoch edel und der Gottesmutter würdig. Die mehr rundliche Gesichtsform, die hohe Stirne, die vollen Wangen, der kleine Mund, das runde Kinn, das reiche, wellenförmig gebildete Haar zeigen die mittelalterliche Auffassung der Frauenschönheit, und es ist dem Meister gelungen, Anmut und Würde, Ernst und Milde auf dem Gesichte zum Ausdruck zu bringen. Es war ja mit Recht den Künstlern jener Zeit in erster Linie nicht darum zu tun, die sinnliche Schönheit darzustellen, sondern die Schönheit der Seele — die den Dargestellten innewohnenden Tugenden; die durch Gottesminne und Selbstüberwindung veredelten Gemütsbewegungen sollten auf dem Angesicht ausgeprägt erscheinen. Bei einiger Betrachtung der Statue fühlt man, der Künstler habe auch einen Zug von Wehmut in den Gesichtsausdruck zu legen beabsichtigt; denn der greise Simeon hatte der Mutter tiefes Weh vorausgesagt [2]. Die großen sanftblicken-

[1] Linzer ‚Quartalschrift‘, 42, 833; Christliche Kunstblätter, 30, 31.

[2] ‚Ein Schwert wird deine eigne Seele durchdringen‘. Luk. 2, 35. ‚Das Leiden und der Tod des Sohnes machten Maria zur Königin der Märtyrer‘. Weber, Die vier hl. Evangelien, Regensburg 1905, S. 346.

den Augen schauen den Beter nicht an, sie blicken sozusagen ins Unendliche. Sehr anmutig hält die Jungfrau mit den meisterlich durchgeführten Händen



Maria. Würzburg, Neumünsterkirche.

das linke Beinchen des nackten Jesuskindes, welches auf dem linken Arme der Mutter sitzt; das Knäblein, dessen rundes, kurzgelocktes Köpfchen sich durch Lieblichkeit auszeichnet, faßt mit dem linken Händchen den herabwallenden Schleier der Mutter und spielt mit dem rechten in naiver Bewegung nach Kin-

derart mit den Zehen; es ist sonach nur das Menschenkind wiedergegeben, während seine Gottheit uns nicht entgegenklingt. Überhaupt wird es nur sehr sel-



Einzelheit von der Marienstatue in der Neumünsterkirche zu Würzburg.

ten gelingen, in ein ganz unbekleidetes Kind denjenigen Ausdruck und diejenige Würde zu legen, welche der Abbildung des göttlichen Kindes gebühren [1].

[1] Weber, Vorträge, Regensburg 1895, S. 71.

Über jene Bemerkung zum Zehenspiel in meiner zweiten Auflage schreibt Tönnies (S. 225): ‚Wie man solch reizvolles, naiv der Natur abgelauschtes Motiv „nicht zu rechtfertigen" finden kann (vgl. Weber S. 20), ist mir unerfindlich'. Ich nehme den Vorwurf nicht tragisch, zumal ich mich mit anderen Kunstschriftstellern im Einklang weiß. So äußert sich H. Graf: ‚Von anmutender Gestaltung sind die Figuren des Jesuskindes an Riemenschneiders Marienstandbildern; sie verraten ein sorgfältiges Naturstudium und tragen, wie auch das Antlitz der Mutter, porträtartige Züge; der Ausdruck göttlichen Wesens fehlt gänzlich; es sind einfache Menschenkinder. Diese genrehafte Auffassung erweist sich auffällig schon an dem ersten bekannten Muttergottesbild Riemenschneiders, demjenigen von 1493 im Neumünster, indem der nackte kleine Salvator vor den andächtigen Blicken der Verehrenden gerade nichts anderes zu tun weiß, als mit der rechten Hand an den Zehen des rechten Fußes zu spielen und mit der linken den herabfallenden Schleier der Mutter zu ergreifen'. [1]

Die Gewandung ist groß angelegt. Der graue Mantel, welcher auf der aufgeschlagenen Innenseite auf weißem Grund eingewebtes, grünes Efeugeranke mit Goldrosetten zeigt, fällt von der linken Schulter in langem Zuge zu den Füßen herab; auf der anderen Seite ist er vom rechten Arme aufgenommen und darunter willkürlich und in überladenen Brüchen drapiert.

Die Statue, schreibt Bode Seite 169, ‚gibt einen vortrefflichen Begriff von dem Geschmack in der Anordnung, der malerischen Gewandbehandlung, der feinen Empfindung und trefflichen Durchbildung, namentlich des Fleisches'.

Das an dem Kragsteine, welcher die Jahreszahl 1493 trägt, angebrachte Wappen ist das der ausgestorbenen fränkischen Familie von Wertau oder Wertenau. Daraus läßt sich schließen, daß diese Adelsfamilie das Marienbild für die Neumünsterkirche gestiftet hat.

Die Sandsteinskulptur wurde im Jahre 1910 von ihrer dreifachen Ölfarbenfassung, die sie im Lauf der Zeit zum Schaden der Bildhauerarbeit und ihrer Feinheiten erhalten hatte, gereinigt und die ursprüngliche Fassung in genügenden Resten aufgedeckt. Die Originalfassung konnte so wiederhergestellt werden. Welcher Liebreiz liegt nunmehr auf den Zügen der Mutter und des Kindes! In dem gedämpften Goldton tritt die edle Arbeit des Meisters in der Krone und dem Haare der Mutter wie in dem prächtigen Lockenköpfchen des Jesuskindes heraus.

In die Südwand der Neumünsterkirche ist nahe beim Haupteingang eingelassen der einfache, aber durch feine Charakteristik und edle

[1] Beilage zur Allgemeinen Zeitung, 1891, Nr. 10.

Haltung ausgezeichnete Grabstein des am 13. Dezember 1516[1] verstorbenen Schottenabtes Johannes von Trittenheim (= Trithemius), welcher aus der Benediktinerkirche St. Jakob nach der Bestimmung des Gotteshauses zu



Abt Trithemius. Würzburg, Neumünsterkirche.

einem Militärmagazin im August des Jahres 1825[2] hieher versetzt wurde. Das Denkmal mag im Jahre 1517 gearbeitet sein.

[1] Die Inschrift in der Umfassung lautet: ‚Anno domini MCCCCCXVI ipso die sancte lucie obyt venerabilis pater Dominus Johannes tritemius abbas hvi cenoby cui anima in sancta requiescat pace. Amen'.

[2] Neben dem Denkmale ist eine Holztafel aufgehängt. Sie überliefert dieses Jahr als Zeit der Übertragung: ‚Hoc epitaphium Joh. Trithemii cum hac tabula ex ecclesia s. Jacobi Scotorum in hunc locum translatum et renovatum est anno MDCCCXXV mense Augusto'. Archiv des historischen Vereins von Unterfranken, 46 (1904), 225 ff. — In der Schottenkirche hatte das Denkmal an der östlichen Seite des Pfeilers beim südlichen Portale sich befunden. Archiv des hist. Vereines, Würzburg 1863, 16, 39.

Der berühmte Polyhistor und gefeierte Humanist ist als infulierter Abt in flachem Relief lebensgroß dargestellt. Eine reich gefaltete Albe und gotisches Meßgewand bilden seine Bekleidung. Auf seinem Haupte trägt er die Mitra. Mit der rechten Hand drückt er ein geöffnetes Buch wider sich, die linke umfaßt den Stab, welcher gotisches Ornament aufweist, mit dem vom Knauf herabhängenden Tüchlein. Die Hände stecken in Handschuhen. Das bartlose Gesicht ist porträtmäßig gestaltet; es scheint Wohlwollen aus den Zügen zu sprechen, wenn auch die Augen mit den hochgezogenen Brauen dem aufmerksamen Beobachter und fleißigen Sammler alter Schriften gehören. Zu den Füßen erscheint ein Wappenschild, worauf eine Traube sich befindet. Wahrscheinlich sollte diese erinnern an seine Abkunft von den Weingeländen der Mosel.

Die Figur umgibt ein schmaler Rahmen, welcher im Rundbogen schließt; die Rundung ziert gotisches Maßwerk. Dadurch, daß die abgeschrägten Langseiten des Rahmens im Winkel auf das horizontale Stück am Fußende stoßen, wird eine ausreichende, wenn auch einfache Sockelbildung erzielt.

In den Postamentteil des Monumentes wurde später eine Steinplatte mit einer Inschrift eingefügt, welche die Erhebung der Gebeine des Abtes im Jahre 1720 bezeugt [1].

Im Jahre 1910 wurde der Leichenstein von dem störenden Ölfarbenstrich gereinigt, so daß er wieder mit all seinen Feinheiten der Bildhauerarbeit zur Geltung kommt.

Aus der abgebrochenen Nikolaikapelle stammt ein mit einem Fuße knieender Engel [2]. In der Rechten ruht der Fuß des hohen Leuchters, während die Linke denselben umschlingt. Dieser geflügelte Engel ist ein schönes Kunstwerk. Die Höhe der Holzfigur beträgt ungefähr 65 cm.

Johann von Allendorf, letzter Abt des Benediktinerklosters und erster Propst des adeligen Kollegiatstiftes St. Burkard, Kanzler des Herzogtums, gestorben 17. Oktober 1496, hatte durch drei hinterlassene Testamente vom Jahre 1494 und 1496 das im Mainviertel liegende Spital zu den vierzehn Nothelfern, jetzt Hofspital genannt, gestiftet [3]. Die gotische Kapelle wurde am Sonntag Judica (1. April) 1498 vom Bischof Lorenz von Bibra eingeweiht.

---

[1] ‚Hic requiescant ossa viri pietate et doctrina celeberrimi Joannis Trithemii primo Sponheimensis, deinde huius ad s. Jacobum monasterii abbatis reposita anno MDCCXX‘.

[2] Wartburg, 1. Jahrgang, München 1873, S. 123. Taf. 8.

[3] J. Stamminger, Die Pfarrei zu St. Burkard, Würzburg 1889.

Wann die Verehrung von 14 Nothelfern aufkam, ist in undurchdringliches Dunkel gehüllt. ‚Schon im neunten Jahrhundert kommt ein Zyklus von 14 Heiligen vor; das Elfenbeinschnitzbild auf einem Gebetbuchdeckel des fränkischen Königs Karl des Kahlen zeigt Maria und den Schutzengel von 14 Heiligen umgeben.‘ [1] Der älteste urkundliche Beleg ist die Angabe, daß Bischof Konrad von Passau in einem Ablaßbriefe für die Pfarrkirche zu Krems vom Jahre 1284 einen daselbst befindlichen Altar der vierzehn Nothelfer erwähnt [2].



Die 14 hl. Nothelfer. Würzburg, Hofspitalkirche.

Aber die Namen dieser Heiligen waren nicht immer die gleichen. In der Diözese Würzburg sind es folgende: Georg (23. April), Blasius (3. Februar), Erasmus (2. Juni), Pantaleon (27. Juli), Vitus (Veit) (15. Juni), Christophorus (25. Juli), Dionysius (9. Oktober), Kyriakus (8. August), Achatius (8. Mai), Eustachius (= Placidus) (20. September), Ägidius (1. September), Margarita (20. Juli), Katharina (25. November) und Barbara (4. Dezember). Mit der einzigen Ausnahme des Abtes Ägidius sind sämtliche Heilige der Nothelfergruppe Märtyrer.

[1] J. E. Weis-Liebersdorf, Das Jubeljahr 1500 in der Augsburger Kunst, München 1901, S. 132.

[2] Kirchenlexikon, 2. Aufl., Freiburg 1895, 9, 518.

Zu Ehren dieser Schutzpatrone und zum Schmuck ihres Kirchleins ließ Fürstbischof Lorenz von Bibra im Jahre 1514 durch Riemenschneider ein großes Relief fertigen [1]. Dasselbe war früher in dem Hochaltar eingelassen, wurde jedoch vom Fürstbischofe Franz Ludwig von Erthal außen an der Westseite der Kirche im Hofe des Spitals angebracht [2]. Er verblieb hier an dieser ungünstigen Stelle bis in das 6. Jahrzehnt des 19. Jahrhunderts, wo es dann restauriert wurde und, mit entsprechenden Rahmen [3] versehen, an der nördlichen Seitenwand der inneren Kirche seinen Platz erhielt.

Die auf eine 160 cm lange und 11 cm hohe Holztafel geschnittenen, etwa 30 cm großen Hochrelieffiguren sind ohne eigentliche Handlung zusammengestellt. Die Gestalten sind aber gut gruppiert, indem ein gewisser Parallelismus herrscht. Die rückwärts stehenden Figuren erscheinen etwas größer als die vorderen. Für den Vordergrund wurden aber die Heiligen gewählt, welche durch ihre Attribute den Reiz der Abwechslung boten.

Beinahe in der Mitte schreitet Christoph, ein kräftiger Mann mit üppigem Bart- und Haupthaar, durch das Wasser; mit den beiden Händen faßt er den knorrigen Baumstamm, während seine ausschreitenden Füße im aufwallenden Wasser verschwunden sind. Trefflich ist auch die Bewegung in dem sich aufstülpenden Untergewand und dem nachflatternden Mantel wiedergegeben. Auf seinem Nacken steht frei das Christuskind und hebt das rechte Händchen zum Segen, während das linke die Weltkugel, das Symbol der höchsten Macht, an dem Kopfe des Trägers festhält. So ist das göttliche Kind als idealer Mittelpunkt der Gruppe aufgesfaßt, welche es aber kaum merklich überragt.

Es paßt zur Darstellung das schöne Gedicht:

,Sankt Christoph ohne Zagen
Bezwingt der Wellen Wut,
Die starken Schultern tragen
Ein Knäblein durch die Flut.
Den Riesenkörper bieget
Die nicht vermeinte Last,
Und seine Kraft erlieget
Der schweren Bürde fast.
Doch dringt er ohne Zagen
Durchs Wasser tief und breit,
Die starken Schultern tragen
Das Heil der Christenheit.' (Willmer.)

[1] W. von Bibra, Beiträge zur Familiengeschichte, München 1882, 2, 315.
[2] E. Ullrich, Die katholischen Kirchen Würzburgs, Hausschatz 1896, S. 23.
[3] Durch Glas ist das farblose Relief vor Verstaubung geschützt.

Nach dem Volksglauben war derjenige sicher, keines jähen Todes zu sterben, der einmal im Tage mit Andacht das Bild des Heiligen ansah. Diese Anschauung bekunden die Verse [1], welche wir auf einem der ältesten datierten Holzschnitte (vom Jahre 1423) — dem ‚Buxheimer Christoph' — und unter dem Holzschnitt Albrecht Dürers vom Jahre 1525 lesen.

Neben dem Christusträger steht im Vordergrunde, zu seiner rechten Seite, Margarete; ihr volles, rundes Gesicht ist jenem zugewendet. Vom Haupte, welches eine Zackenkrone deckt, fließt das reiche gewellte Haar über den Oberkörper herab. Das Untergewand schmiegt sich enge an und läßt die Formen hervortreten; der große Mantel ist in kühnem Wurfe von der linken Schulter aus um die Gestalt geschlungen; der linke gesenkte Arm rafft ihn auf und hält zugleich das große Schwert — Erinnerung an ihre Enthauptung — am Griffe fest. Der Drache, mit dem gewöhnlich die Heilige dargestellt wird, ist hier nicht ihre Beigabe. Besonders wird die Jungfrau als Helferin der Mütter in schwerer Stunde verehrt.

Die beiden andern Jungfrauen [2], Barbara und Katharina, schließen sich im Vordergrund an, müssen aber der Abwechslung und Symmetrie halber den hl. Eustach zwischen sich aufnehmen und ihm den Vortritt lassen. Barbara, mit hübschem, von Locken umrahmtem Kopfe, welchen gleichfalls eine Zackenkrone schmückt, trägt in der rechten Hand, die zugleich das Obergewand faßt, den gotischen Kelch an seinem Fuße, während über der Schale die runde Hostie schwebt. Das Unterkleid ist in parallele, senkrechte Falten gelegt. Die Verehrung, die der Märtyrerin erzeigt wird, bekundet ein Spruch aus dem 15. Jahrhundert:

‚Sankt Bärbel, die vermag zu stärken;
Denn wer in ihren Diensten steht,
Nit ohne Sakrament von hinnen geht.'

und Dürer spricht sie in folgenden Reimen aus:

‚Barbara, du reine Maid,
Komm mir zu Hilf im größten Leid!

---

[1] ‚Christophori faciem die quocumque tueris, Illa nempe die mala morte non morieris'. Weber, Dürer, 3. Aufl. Regensburg 1903, S. 144.

[2] Diese drei Heiligen heißen in Flandern ‚de trie Sanctinnen' und werden als Vorbilder der drei göttlichen Tugenden angesehen. Mit Beziehung auf ihre bildliche Darstellung lautet ein süddeutscher Spruch:

‚Barbara mit dem Turm,
Margareta mit dem Wurm,
Katharina mit dem Radel:
Das sind die drei heiligen Madel'.

Vgl. Kunstfreund, 19 (1903), S. 120.

Ich bitt, du wollest mir erwerben,
Auf daß ich nimmermehr mag sterben,
Ich werde denn sakramentlich berichtet
Und habe meine Sünden gegen Gott geschlichtet.‘ [1]

Noch lebt im Volke das alte Lied zu Ehren dieser Heiligen:

‚Heilige Barbara, du edle Braut,
Mein Leib und Seel' sei dir vertraut
Im Leben und im Tod.
O steh mir bei in letzter Not
Und bitt', daß ich vor meinem End'
Empfang' das hochheil'ge Sakrament.‘

Eustachius [2], als gepanzerter Ritter dargestellt, jedoch ohne geschütztes Haupt, steht so nahe an Barbara, daß er mit dem linken Arm ihren Mantel mit aufhebt; mit beiden behandschuhten Händen hält er den Hirschkopf, der aber nur zwei Ansätze von Gewichten hat. Das Haupt des Patrons der Jäger ist trefflich modelliert, und ein überaus reicher Lockenschwall ist seine Zierde.

Das äußerste Ende nimmt ein Katharina. Sie ist reich gekleidet wie die anderen Märtyrerinnen; nur der Wurf des Mantels ist jedesmal verschieden. Zum Zeichen ihrer Gelehrsamkeit hält sie in der Linken ein geschlossenes Buch. Ihr prächtiges Haar umschließt in Knollen zu beiden Seiten das anmutige Gesicht. Die Hilfe, welche man von ihr erwartet, deutet Dürer mit folgenden Versen an:

‚O Katharina, du edle Frucht,
Gib mir wahre göttliche Zucht.
Bitt mir Jesum, daß er mich kleidt
Mit wahrer Demut und Weisheit;
Auch sollst du mir Gnad erwerben
Von Christo, so ich muß sterben.‘ [3]

Betrachten wir nun die Vorderreihe zur Linken des hl. Christophorus.

Da fällt zuerst der Blick auf den Abt Ägidius: er hält mit der linken Hand ein schön gebundenes Buch, während die gesenkte rechte Hand die Hirschkuh [4], welche zu ihm emporsteigt, liebkost. Die Haltung der Gestalt

---

[1] Weber, Dürer, 3. Aufl., S. 165.

[2] Adelmann (Walhalla, 6, 61) bezeichnet die Figur mit ‚Hubertus‘; dieser Bischof wird zwar auch als Patron der Jäger verehrt, aber er zählt nicht zu den 14 Nothelfern. Atz, Die christliche Kunst, 3. A. Regensburg 1899, S. 392.

[3] Weber, Dürer-Studien, Regensburg 1907, S. 53.

[4] Une biche réfugiée auprès de lui; parfois, le solitaire pose sur l'animal sa main. Ch. Cahier, Caractéristiques des Saints dans l'art populaire, Paris 1867. 1, 186.

hat etwas Vornehmes. Der unbedeckte Kopf weist das Porträt des Stifters des Spitales auf [1]. Zur Seite der Stirnlocke ist das Haar dünn geworden.

Entsprechend dem Krieger Eustach auf der andern Seite reiht sich an Georg, ein trefflich gepanzerter Ritter, welcher obendrein mit einem Schurze angetan ist, der Unterleib und Schenkel deckt. Er trägt einen federgeschmückten Helm; das Visier ist zurückgeschlagen und läßt das ernste Gesicht eines bejahrten Mannes erkennen. Mit ruhiger Würde stößt er mit beiden Händen eine Lanze in den grausigen Kopf des Ungetüms, das sich zu seinen Füßen windet.

Den letzten Platz nimmt Bischof Dionysius ein. Er steht kopflos da, das linke Bein vorsetzend; im linken Arm hält er das infulierte Haupt.

Fassen wir die hintere Reihe, welche aus sechs Heiligen besteht, ins Auge, so bemerken wir zunächst in symmetrischer Anordnung zu beiden Seiten des Jesuskindes die Bischöfe Blasius und Erasmus: ersterer wird als Patron in Halskrankheiten, letzterer (S. Elmo) als Fürbitter bei Krankheiten des Unterleibes und Schützer der Schiffer auf dem Meere verehrt. Doch sind nur ihre Büsten sichtbar. Die infulierten Köpfe sind Porträte der Fürstbischöfe Rudolf von Scherenberg und Lorenz von Bibra.

Unmittelbar neben dem Jesuskind entsprechen einander die hl. Vitus und Pantaleon.

Veit (Guido), welcher nach der Legende als Knabe um die Märtyrerpalme rang, ist als aufgeblühter Jüngling dargestellt; reiches Haar, das in Wellen auf die Schultern herabwallt, umgibt sein unbedecktes Haupt; mit eleganter Bewegung der rechten Hand hält er den Mantel auf der Brust zusammen.

Rechts vom Jesuskind erscheint in ganzer Figur im langen Gewande des Arztes Pantaleon. Dem gereiften Manne sind die Arme auf den Kopf gelegt und die Hände mit einem dicken Nagel auf demselben befestigt. Das volle Haar zeigt, wie an anderen Köpfen, mit dem Bohrer gemachte Ringeln, welche sich wie Rosenknospen ausnehmen. Der frühere kaiserliche Leibarzt gilt als Patron der Ärzte.

Wir reihen den hl. Achatius an, der jedoch hinter dem hl. Eustachius fast nur mit dem Haupte zur Geltung kommt. Der ältere Mann trägt einen bürgerlichen Rock mit einem breiten Kragen; sein Kopf, von welchem das Haar in langen Strähnen dicht herabfließt, wird von einer runden Mütze bedeckt, deren Krempe geschlitzt ist. An den Zügen erkennt man leicht den Künstler selbst. Die gleiche Anordnung der Tracht und die Behandlung des Kopfes ward später an seinem Grabmale nachgeahmt.

---

[1] K. Heffner, Sammlung des historischen Vereins, 2. Ausg., S 99.

Entgegengesetzt auf der linken Seite schließt die Gruppe der Diakon Kyriakus. Ein ausdrucksvoller Kopf mit vollem, in Ringeln gefertigtem Haare fesselt den Beschauer. Doch sucht in dem Gesichte Weis-Liebersdorf [1] mit Unrecht das Selbstporträt Riemenschneiders. Der größte Teil des Körpers ist durch die Gestalt des Märtyrers Dionysius verdeckt. Kyriakus wird als Patron gegen die bösen Geister angerufen.

Das vorzügliche Schnitzwerk, namentlich ausgezeichnet durch feine, individuelle Behandlung der Köpfe, ist zugleich ein gefälliges Kulturbild. Denn die Kostüme der Bischöfe, Ritter [2], Frauen sind der Zeit des Meisters entnommen.

Manche sprechen das Gebilde Riemenschneider ab, weil verschiedenes: ‚gedrungene Gestalten' (Tönnies, S. 263), zwei ‚Daumen' (Adelmann, S. 13), zu dem Künstler nicht passe. Aber kurze, untersetzte Gestalten hat auch die Beweinung in Maidbrunn; es mag jene Darstellung auf den Wunsch des bischöflichen Bestellers zurückgehen. Die ‚rechtwinklig von der Hand abgespreizten' Daumen mögen Arbeiten eines zugewanderten Gesellen sein, welcher noch nicht lange in der Tilschen Werkstätte geweilt hatte. Oder wenn Homer manchmal schlief, warum sollte Riemenschneider stets wachend auf der Höhe stehen? Es ist sicherlich im großen und ganzen die ‚vortreffliche' [3] Gruppe auch stilistisch dem Künstler Til zuzuschreiben.

Die Ursulinenkirche enthält einen hl. Antonius in sitzender Stellung, welcher durch den (erneuerten) Kreuzstab und das Glöckchen am rechten Handgelenke als der große Einsiedler gekennzeichnet ist. Wenn auch der faltenreich drapierte Mantel Verwandtschaft mit Riemenschneiderschen Bildungen zeigt, so ist doch das trefflich gearbeitete Werk nicht eine Schöpfung dieses Meisters, sondern ein tüchtiges Erzeugnis eines anderen Würzburger Künstlers, welcher Arbeiten Tils gesehen hatte, aber im ganzen seine Selbständigkeit aufrecht erhielt.

Öffentliche Sammlungen Würzburgs bewahren viele Werke des Meisters.

Die Sammlung des Historischen Vereins in der Residenz besitzt das Flachrelief (unbemaltes Lindenholz) des hl. Johannes des Täufers (1,33 cm hoch). Derselbe hat einen schönen Kopf, von langem Bart- und Haupthaar umwallt. Der Körper ist mit einem härenen Bußgewand umgeben, das in der Mitte ein Gürtel hält. Darüber ist ein Obergewand geworfen. In

[1] Das Jubeljahr 1500, München 1901, S. 155.

[2] Georg und Eustach tragen sogenannte Maximiliansrüstungen mit breiten Fußstücken.

[3] W. Lübke, Plastik, 2, 733.



Adam und Eva, jetzt im Städtischen Museum (= Luitpoldmuseum) zu Würzburg.

der Linken hat der Täufer auf einem Kistchen das Lamm, auf welches der Zeigefinger der anderen Hand hinweist. Ergänzungen sind an der Figur vorgenommen worden. Die Arbeit entstammt der Werkstatt.

Von den Originalen des Städtischen Museums (im Riemenschneiderraum) sind vor allem zu nennen Adam und Eva. Beide Sandsteinfiguren waren am Südportale der Marienkapelle auf Konsolen gestanden, waren aber im langen Laufe der Zeit durch Wind und Wetter sehr beschädigt worden; namentlich hatten die unteren Teile, welche gegen den herabströmenden Regen und niederfallenden Schnee weniger durch die Baldachine geschützt waren, sehr gelitten; auch waren sie überarbeitet worden. Um ihre weitere Zerstörung zu verhindern, wurden sie von ihren Stellen entfernt und fanden zuletzt auf den Konsolen im Museum Aufstellung.

Dem Rate von Würzburg war bis zum Jahre 1525 die Marienkapelle unterstellt. Er beschloß am 8. November 1490, die verwitterten Statuen der Stammeltern durch neue zu ersetzen und den Meister Til mit dieser Arbeit zu betrauen [1].

Doch erst am 5. Mai 1491 [2] ward die Arbeit endgültig dem Künstler übertragen — die früheste urkundlich beglaubigte Aufgabe, welche er in Würzburg zu leisten hatte.

---

[1] ‚LXXXXo. Actum am Monntag nach Leonhardj — Bylde Inn die Kapellen zu hawen. Eynmütiglichenn beschlossen, das man Adam vnd Eva von vnnser frawenn Cappellenn hinwegk thun, In die Cappelen setzenn vnd anndere Adam vnd Eua meyst Tyln zirlichenn hawnn lassenn solle, Auch Ime furter‘ (d. i. ferner, Tönnies gibt Seite 80 ‚firet‘) ‚anndere bylde zu hawen außwendigs der Capellen beuollenn‘. Ratsbuch de anno 1483—1496, Bl. 268.

[2] ‚Adam vnd Eua zu hawen Meyster tyln Rymenschneyder angedingt. Actum Dornnstag nach Inuencionis Crucis. Uff hewte Habenn Burgermeist vnd Rathe meist Tyln, Bildschnitzern, angedingt, Adam vnd Eua In Stein zu Hawn vngeverlicher‘ (= ungefähr; Tönnies überliefert S. 80: ‚vngeulichen‘) ‚dreyer fing hoher, dann meist Tyll ist mit dem Krachstein (= Konsole), tabernackel, wie man Im ein muster gebenn hat, das auch die bede bylde solche tabernackeln obenn vnd die fus untenn haben, als die must‘ (Tönnies gibt unrichtig: ‚meist‘) ‚sind. Er soll auch obenn ın Tabernackeln In iglichen zwey byldelin hawen, wie man des Rettig wirt‘ (rätic, rätec werden: einen Entschluß fassen, Lexer, Mittelhochdeutsches Handwörterbuch, Leipzig 1876, 2, 348; Tönnies las ‚wier‘) Inn weyssen Stein ‚der zu Königshofenn gefellet ‚vnd Er sol alleine Stein vnd allenn Zewk‘ (= Zeug, Tönnies überliefert: ‚Zwek‘), datzu gebenn, Auch die bylde vnd tabernackel setzenn on eins Rats schad. Davon sol man Im gebenn IcX guldin. So er aber solichs künstlich, meystelich vnd zirlich macht, das Ein Rathe bekennet, das ers wol verdint habe, So solle man Ime IcXX güldin gebenn; doch sol man Im Rüstholz leyhenn; vnd Er hat zugesagt, das er solichs alles fertigen vnd setzenn solle vor sanct Kylianstag nechste kommende vber ein Jare‘ (= 8. Juli 1492). Ratsbuch von 1483—1496, Bl. 283r.

Die Voreltern sollten etwas über lebensgroß sein und auf Kragsteinen unter Baldachinen stehen, zu welch letzteren ihm eine Zeichnung vorgelegt wurde. Die Steine, und zwar weiße aus Königshofen, soll Til selber liefern. Auch wurde er verpflichtet, die Bildwerke nebst den Baldachinen aufzustellen, jedoch sollte die Stadt das Holz zum Gerüste leihen. Riemenschneider solle für Aufwand und Mühe 110 Gulden erhalten; würde aber die Arbeit besonders gut ausfallen, so sollen ihm noch zehn Gulden zur Anerkennung werden.

Bei dieser Gelegenheit empfing Riemenschneider laut Aufzeichnungen der Einnahmen und Ausgaben der Liebfrauenbruderschaft als Anzahlung 30 Gulden [1].

Am 19. Januar 1492 werden genauere Bestimmungen über die kleinen Figuren gegeben, welche zu Adam und Eva gemacht werden sollen: auf der einen Seite sollen es sein: Maria und Gabriel, auf der andern Seite: der auferstandene Heiland und Maria Magdalena. [2]

In diesem Jahre wird dem Meister Til eine weitere Summe, nämlich 45 Gulden, ausbezahlt — nach den Rechnungen der Liebfrauenbruderschaft [3], so daß er 75 Gulden für die unfertige Arbeit empfangen hat.

Obgleich nun Riemenschneider versprochen hatte, mit der ganzen Arbeit vor dem 8. Juli 1492 fertig zu sein, so war sie dennoch im Jahre 1493 noch nicht vollendet. Denn in einer Ratssitzung wurde erst darüber beraten, ob Til den Adam mit Bart oder ohne Bart darstellen solle [4]. Die Frage war ohne Zweifel vom Künstler angeregt worden, welchem der jugendliche bartlose Adam besser zusagte als der bärtige, wie wir den Stammvater auf dem Genter Bilde und auf den meisten älteren Darstellungen sehen.

Erst am Ende des Sommers 1493 ist die Arbeit zum Abschlusse gebracht. Aber der Rat war nicht ungehalten über die verspätete Vollendung; denn Riemenschneider sollte nicht nur den ausbedungenen Lohn von 110 Gul-

---

[1] ‚Registrum eynemens vnd außgebens Curadt eckleins Vnd Jorgen zichen, bavmeistern, unser lieben frawen Capellen vff dem Judenplatze von Suntag nach Martini (13. November) Anno 1491 biß wider vff Suntag sant Martheinstag (11. November) Anno 1492. — It. XXX gulden haben wir geben dem bildeschnitzer Dile Rymenschneider uff eine Rechnung, als man ime Adam und Eva angedingt hat zu machen‘.

[2] ‚Actum Donnerstag nach Anthonij. Merenteyls beslossenn, das man In den tabernackel, darinnen Adam vnd Eua steen vnd von Newem gehawen werde, sollenn steen uff einer seitenn der Ennglisch grus vnd uf der ander seitenn Cristus vnd maria magdalena, als Er sprach: Noli me tange‘.

[3] ‚Item XLV gulden haben wir geben dem Bildschnitzer Dile Rymenschneider aber uff die arbeit Adam und Eva zu machen, und hatt ytzund und hievor also nun LXXV Gulden eingenommen‘. Rechnungsjahr 1491—92.

[4] ‚Merenteyls beslossen, das man Adam ‚den meyster Tyll von stein hawt, keinen Bart machenn solle‘. Ratsbuch de anno 1483—1496, Bl. 351.

den, sondern auch die in Aussicht gestellte Verehrung von 10 Gulden erhalten. Er beschloß am 10. September 1493, daß die Kapellenpfleger die 120 Gulden — natürlich mit Abzug der bereits bezahlten Summe — dem Künstler geben sollten [1].

Die Kapellenpfleger kamen dem Auftrage bald nach. Riemenschneider hatte bereits 75 Gulden empfangen; er bekam jetzt laut Aufzeichnung für die Liebfrauenbruderschaft noch 45 Gulden, und zwar 35 Gulden Lohn und 10 Gulden zur Verehrung [2].

Bei Adam und Eva in ihrem gegenwärtigen Zustande können wir kaum mehr ein Urteil über ihre ehemalige, vom Stadtrate gepriesene Vortrefflichkeit fällen. Sie lassen jedoch trotz der starken Beschädigungen und wiederholten Überarbeitung das sorgfältige Naturstudium des Meisters erkennen und gehören jedenfalls zu den besten nackten Figuren der gleichzeitigen nordischen Kunst. An beiden Arbeiten vermissen wir nicht die Riemenschneidersche Eigentümlichkeit: das Ausbiegen der Körper. Eva in schlanken Verhältnissen ist reizend bewegt; von dem kleinen, lieblichen Ovalkopfe fließt hinter dem rechten (ergänzten) Arm, dessen Hand einen Apfelzweig vor der Brust trägt, und über den linken Arm langes Haar herab; die linke (abgebrochene) Hand hielt ein stilisiertes Pflanzengebilde. Weniger dem Auge gefällig ist Adam: er hat eine steifere Haltung. Durch die nach links ausgebogene Stellung und die unschöne Bewegung des rechten Armes verliert die ganze Stellung an der harmonischen Zusammenwirkung. Der linke (fehlende) Arm senkt sich wie bei der Eva und drückt ebenfalls ein Pflanzengebilde an sich. Die Brust erscheint schwach, aber der jugendliche, unbärtige Kopf mit reicher Lockenfülle, die rechts und links auf die Schultern niederwallt, ist trefflich gelungen. Mit sanfter Neigung und den wehmütigen, schuldbewußten Zügen, welche den Verlust des Paradieses widerspiegeln, ist er ein echter Gedanke Riemenschneiders und eine der poesievollsten Erscheinungen der damaligen deutschen Kunst. Beide stehen: Adam den rechten Fuß vorsetzend, Eva den linken, auf luftig durchbrochenen Konsolen (mit der Jahreszahl 1493). Zwischen Evas Füßen windet sich die Schlange empor. Übrigens sehen Adam und Eva aus, als sei es ihnen nicht recht behaglich, sich nackt zu zeigen.

---

[1] ‚Actum am Dinstag nach Nativitat marie LXXXXIII. Merennteils beschlossenn, das die Capellenpfleg meist tyln Rymennschneider I^{c}XX gülden von Adam vnd Eva zu machen geben sollenn, dieweyle sie meysterlich, künstlich, zierlich vnd Erlich gemacht sind'. Ratsbuch von 1483—1496, Bl. 367.

[2] ‚Item XLV gulden meist Dylen Rymschneider, Bildschnitzer, auf LXXV vor entpfangen; domit ist Im ICX gulden von Adam vnd Eva mit Ihren tabernackeln vnd zubehörung bezalt und X gulden zu schenkung nach laut des gedings und hat quittiert'. Rechnungsjahr 1492—93.

Die etwa 50 cm hohen Figürchen in den Tabernakeln über Adam und Eva sind durch Kopien ersetzt. Die Originale schließen bei ihrem traurigen Zustand ein Urteil über ihren künstlerischen Wert aus. Sie befinden sich im Saale des Museums, welcher den Originalen gewidmet ist: Maria und der Erzengel in langem, flatterndem Gewand sowie der nur mit einem Mantel bekleidete Christus, in der Linken das Grabscheit, und Maria Magdalena.

Aus der Sammlung in Schloß Mainberg kam in das Museum eine hl. Anna selbdritt[1]. Anna ist sitzend dargestellt; das Jesuskind steht auf ihrem rechten Knie und hat in der ausgestreckten linken Hand einen Apfel,







Anna selbdritt. Die hl. Barbara.
Würzburg, Städtische Sammlung (Luitpoldmuseum).

während Maria als kleines Mädchen mit schönem Ovalgesicht und in einfachem Kleide auf dem linken Knie Annas sitzt und mit beiden Händen ein aufgeschlagenes Buch frei hält. Das Jesuskind ist ergänzt; der aufgesetzte Kopf stört die Wirkung. Das 76 cm hohe Werk ist aus Holz und bemalt und wahrscheinlich nur ein Gebilde der Werkstatt.

Eine andere Anna selbdritt ist aus Stein, 80 cm hoch. Maria sitzt auf dem linken Beine der Mutter Anna und hält mit beiden Händen ein aufgeschlagenes Buch, von Anna unterstützt mit ihrer linken Hand, welche sie an die linke Schulter Mariens legt. Das nackte Jesuskind steht auf dem rechten Beine

---

[1] Im mittelalterlichen Deutsch bedeutet selbdritt (italienisch: metterza) ‚zu dreien'.

der Großmutter, von ihr unter dem rechten Ärmchen mit der rechten Hand gehalten. In der linken hat das Kind eine Birne. Die Gruppe, die noch Spuren der Bemalung zeigt, ist sehr gut komponiert und nett. Sie stammt aus Kitzingen.

Eine kleinere, 45 cm hohe Gruppe der Annaselbdritt (aus Holz) zeigt ähnliche Auffassung. Das nackte Knäblein steht auf dem Knie der Großmutter Anna, Maria sitzt und hält mit beiden Händen ein Buch. R. Piloty schenkte das Bildwerk dem Museum.

Zwei Apostel von den Strebepfeilern der Marienkapelle sind in das Museum gebracht worden; sie sind arg mitgenommen. Ihre Stelle an der Kirche nehmen Steingüsse von Metzger ein.

Aus der Kapelle des Ehehaltenhauses kam eine hl. Barbara in die Städtische Sammlung. Die 110 cm hohe Figur ist aus Lindenholz und neu gefaßt. Die Heilige ist stehend in Unterkleid und Mantel abgebildet. Ersteres Gewand liegt in schöner Ausführung enge an, während der Mantel frei drapiert ist. Die rechte Hand hält den aufgerafften Mantel und zugleich den Kelch an dem hohen Fuß, welchen der vom Haupte geglittene Schleier umwindet. Die Linke faßt das Ende des Kopftuches, die beiden Hände sind schlank, aber trefflich durchgebildet. Der Kopf ist hübsch und fein gearbeitet; aufgelöstes Haar fällt in Wellen herab. Diese anmutende Statue wurde unter Aufsicht Riemenschneiders gefertigt.

Das Museum bewahrt ferner eine Beweinung Christi aus Lindenholz, 67 cm breit, 84 cm hoch. Das Schnitzwerk stammt aus der Martinengoschen Sammlung, war dann von Domkapitular Wickenmayer erworben worden; hierauf kam es in Adelmannschen Besitz und ist jetzt Eigentum der Stadt. Es ähnelt dem Sandsteinrelief in der Pfarrkirche zu Heidingsfeld vom Jahre 1508—1509, doch hat es nicht die Schönheit desselben: weder die Komposition der vier Figuren: Christi, Mariens, Johannes und Magdalenas, noch die Behandlung der Einzelheiten reichen an die Heidingsfelder Beweinung heran. Demnach kann man nur von einer Schülerarbeit reden. Die moderne grelle Bemalung ist wieder entfernt worden.

Bei derartiger Darstellung handelt es sich ‚um die Hinübernahme eines seit der Jahrtausendwende beliebten byzantinischen Typus, der selbst, im syrischen Boden wurzelnd, eng mit einem der wunderbarsten poetischen Stücke griechischer Bildung, den sogenannten *ἐγκώμια* der Karsamstagsmette, zusammenhängt‘. [1]

Eine auffallende Erscheinung des Museums ist die Doppel-Maria (aus Lindenholz, unbemalt). Diese zwei Marien, mit dem Rücken gegeneinan-

[1] Historisch-politische Blätter, 146, 604.

der gekehrt, auf einer wolkenartig ausgeführten Konsole mit Mondsichel, stammen aus der Karmelitenkirche und waren wohl in einem freihängenden Lüster oder auf einer freistehenden Säule angebracht. Sie zeigen in der fein gearbeiteten Gewandanlage und in den Köpfen mit den in Strähnen herabfließenden Haaren sowie in der Bildung der nackten Kindlein, deren Haltung wechselt — das eine faßt mit dem rechten und linken Händchen den stark sich windenden Schleier der Mutter, der vom Haupte gefallen ist; das andere hat in dem linken den Apfel, während das rechte Händchen sich auf die Brust der Mutter stützt — den Typus der Riemenschneiderschen Mutter Gottes. Ähnlich wie bei der Maria im Rosenkranz auf dem Kirchberge bei Volkach waren früher zwischen beiden



Leuchterhaltende Engel. Würzburg, Luitpoldmuseum.

Marien vorspringende Strahlen angebracht. Jetzt sind die beiden Figuren auseinandergesägt.

Eine Zierde des Museums bilden zwei 65 cm hohe E n g e l, die anbetend auf ein Knie gesunken sind und mit beiden Händen Leuchter halten, welche sie auf das Knie stützen. Die flott gearbeiteten Figuren sind im Gegensatz gedacht. Den breiteren Kopf des einen Engels umgibt ein voller Lockenschwall, bei dem schmäleren des andern fallen in Ringeln die Locken über die Schultern. Über die Unterkleider sind die Mäntel rückwärts in die Höhe flatternd drapiert. Außer den Augen ist nichts am Holze bemalt. Die gut erhaltenen Gestalten kamen aus der Mainberger Sammlung nach Würzburg.

Das Original des hl. J o h a n n e s d e s T ä u f e r s ist von der Marienkapelle in das Museum gekommen; sie wurde am Strebepfeiler von einer durch Behrens gefertigten Steinfigur ersetzt.

Vier unbemalte Relieftafeln (aus Lindenholz), welche die Kindheit Jesu behandeln, stammen aus der Schloßkapelle zu Aub.

Das erste Flachbild vergegenwärtigt Jesu Erscheinen in der Welt durch die Darstellung der Verkündigung. Die hl. Jungfrau kniet vor einem Schemel unter einem Baldachin; mit der linken Hand drückt sie gegen die Brust ein aufgeschlagenes Buch, während ihre rechte in die Falten des Mantels greift. Ihren Kopf wendet sie zu dem heranschwebenden beflügelten Erzengel, welcher mit einem um die Hüften bauschig gegürteten Gewande bekleidet ist: die Rechte hat er zum Gruß erhoben, die Linke trägt einen Lilienstab.

Das zweite Schnitzwerk stellt die Anbetung des Kindes durch Engel dar. Vor der knienden Mutter Gottes liegt auf dem ausgebreiteten Zipfel ihres Mantels das nackte Kind. Ihm huldigen zwei kleine geflügelte Engel, während der hl. Joseph mit Stab und Laterne naht. Ein bärtiger Hirte blickt durch den oberen geöffneten Teil der Türe herein. Bemerkbar sind noch die Köpfe von Ochs und Esel.

Auf der dritten Tafel bringen Hirten ihre Huldigung dem göttlichen Kinde dar. Inmitten einer gewölbten Halle, deren Strohdach Alter und Wetter beschädigt haben, kniet Maria, das Haupt mit einem Schleiertuch bedeckt. Vor ihr liegt auf einem am Boden ausgebreiteten Zipfel ihres Mantels das unbekleidete Kind. Es nahen sich Hirten zur Anbetung; einer ist bereits in die Knie gesunken. Der Nährvater erscheint mit Stab und Laterne. Am Rande schauen die Tierköpfe herein.

Das vierte Relief hat als Gegenstand die Anbetung der Weisen aus dem Morgenlande. Die Mutter ist sitzend wiedergegeben; mit der Linken hält sie das Jesuskind auf dem Schoße, mit der Rechten hat sie das Weihegeschenk des Königs entgegengenommen, welcher kniend mit erhobnen Händen betet. Hinter ihm steht der zweite König. Beide sind in knitterige Gewandung gehüllt. Im Hintergrunde befindet sich der Mohr, mit turbanartiger Kopfbedeckung, ‚nicht unähnlich der gleichen Gestalt in der Predella des Creglinger Altares' (Tönnies, S. 223).

Von den vier Bildwerken sind die ersten zwei handwerksmäßige Arbeiten der Werkstatt; das dritte und vierte Relief hat ein begabterer Schüler geschaffen.

Von einer kleinen Kreuzigungsgruppe erhielt das Museum aus der Streitschen Sammlung die Holzfigürchen der schmerzhaften Mutter und des trauernden Liebesjüngers. Die Gestalten sind nett, nur sind die Locken des hl. Johannes, welcher unter dem linken Arm ein geschlossenes Buch hält, nicht gut ausgeführt.

Eine stattliche Maria mit den Spuren ursprünglicher Bemalung und Vergoldung kam durch Kauf von Markert, welcher sie im Ochsenfurter Gau

erworben hatte, ins Museum. Sie ist gut erhalten, nur die Vorderspitze des rechten Fußes ist abgebrochen. Die überlebensgroße (1,80 m hohe) Figur stellt sich durch ihre gebeugte Haltung und durch den Ausdruck des traurigen Antlitzes als eine schmerzhafte Mutter [1] neben oder unter einem Kreuze dar. Die Linke greift nach dem flatternden Ende des Kopftuches, während die Rechte



Schmerzhafte Mutter.
Würzburg, Luitpoldmuseum.



Der hl. Stephan. Würzburg,
Luitpoldmuseum.

sich in schöner Bewegung senkt. Der Mantel ist groß drapiert, hat aber knitterige Brüche; er ,erinnert an die Faltengabe der Gewandungen am Creglinger Altar'.

Weiter ist zu nennen das fast lebensgroße (120 cm hohe) Flachbild des hl. N i k o l a u s. Der Bischof in vollem Ornate hat in der Linken den Stab, in der Rechten ein Buch mit daraufliegenden Früchten. Die Stellung ist etwas

---

[1] Stabat mater dolorosa,
Dum pendebat Filius.

schief, jedoch der Faltenwurf fließend und das Detail: die Verzierung an der Mitra und die Verbrämung der Gewänder auf das sorgfältigste ausgeführt. Die unbemalte Figur aus Lindenholz stammt aus dem Ehehalthause zu Würzburg.

Aus dem Garten der Barmherzigen Schwestern an dem Nikolausberge sind die drei schlafenden Jünger vom Ölberge, welchen Riemenschneider im Jahre 1511 für St. Burkard in Würzburg geschaffen hatte, in das Museum gekommen. Abgüsse von ihnen sind jetzt im Garten aufgestellt. Petrus sitzt, das krumme Schwert in der Rechten; Johannes schläft in liegender Stellung, Jakobus in sitzender. Die Steinfiguren haben sehr gelitten und schließen ein



Tisch im Luitpoldmuseum zu Würzburg.

technisches Gutachten aus. ‚Weber hält sie mit Recht für Gesellenarbeiten' (Tönnies, S. 215). Aber der Entwurf des ganzen Ölberges mit Christus, Engel, Häschern ist auf den Meister zurückzuführen. Im Jahre 1525 hatten die Bauern den Ölberg zerstört.

Der hl. Diakon Stephanus sitzt auf einem Bänkchen. Das jugendliche Haupt mit wehmütigem Gesichtsausdruck trägt reiches Lockenhaar; die Hände sind fein gearbeitet; das am Saume ziemlich ausgefranste Levitenkleid hat guten Wurf. Mit der Linken hält er ein aufgeschlagenes Buch, mit der Rechten faßt er das Obergewand, auf dem drei Steine — die Zeichen seines Martertodes — liegen. Die unbemalte Lindenholzstatue ist 77 cm hoch. Die Figur ist trefflich durchgebildet und gehört zu den eigenhändigen Werken des

Meisters. Der Beschauer erfreut sich an dem mit Liebe und Sorgfalt behandelten Bildwerke.

Ein Prachtstück ist der runde T i s c h aus Solenhofer Stein, bei welchem wir in der glücklichen Lage sind, durch archivalische Belege jedes Zweifels über die Zeit der Entstehung und den ausführenden Künstler überhoben zu sein. Man meinte bis jetzt (z. B. Tönnies, S. 104): ‚Es ist ein gotischer Tisch, den der Bischof Gabriel von Eyb zu Eichstätt dem Bischof Lorenz von Bibra zum Geschenk gemacht hatte. Derselbe stand einst im Palast des Bischofs und kam dann später in den Besitz der Stadt'. Diese Ansichten erweisen sich durch die Urkunden als irrig.

In Wirklichkeit hat Gabriel von Eyb, Bischof von Eichstätt (1496 bis 1535), dem Würzburger Stadtrat einen sehr schönen Solnhofer Stein geschenkt und ihn durch Kunz Mackel überbringen lassen [1].

Als Besitzer der großen Tischplatte wollte der Rat auch ein hölzernes Gestell dazu von Meister Til fertigen lassen. Am 6. November 1506 [2] werden ihm 8 Gulden für diesen hölzernen Stuhl und die Deckplatte bewilligt; dabei verspricht er, die Platte rein abzuziehen, eine Umschrift zu machen und mit den Wappen des Landesherrn, des Spenders und der Besitzerin des Tisches so zu zieren, daß die Wappenbilder dem Beschauer immer entgegengestellt erscheinen. Alsbald legte er eine Skizze dem Rate vor.

In den inneren Kreis der Platte von 143 cm Durchmesser sind nun in Flachreliefs drei Schilder geätzt, welche in ein Dreieck gestellt und mit gotischem Stab- und Rankenwerk umgeben sind. Das eine Schild zeigt das Landeswappen und das der Familie der Bibra, das andere die der Familie Eyb und des Bistums Eichstätt und das dritte das Würzburger Stadtwappen.

---

[1] ‚1506 . . . ist Cauntz Mackel kommen von Eystett und hat einem fürsichtigen, ehrsamen und weysen Rat einen fast (sehr) schönen Stein zu einem Tisch bracht, den ihnen der Hochwürdige Fürst und Herr, Herr Gaberhel Bisch. zu Eystett, des Geschl. von Eyb, geschenkt hat, der dann von einem Ehrs. Rat lustig und hübst (hübsch), gefaßt worden ist; ist geschehen, alß man zalt 1506 stes Jahr'. Würzburger Stadtarchiv, (Handschriftl.) Buch 251, Bl. 57. Es ist hier dem Auftraggeber zugeschrieben, was Riemenschneider trefflich ausführte. — Auch in Walhalla, 1910, S. 103, wird die falsche Meinung vorgetragen.

[2] ‚Rate vff Freytag nach omn Sanctoru anno V^c' (Tönnies verstand die verschnörkelte Abkürzung nicht und überlieferte ‚Anne ic') ‚sexto VIII g Dilma fur den stule zu Disch des weiß merwels' (= Marmors). ‚Es ist beschlossenn meyster Tilman Rymschneyd VIII guld fur den hulzen stule zum Disch Vnnd die Deck darvor zu geben; doch hat er dabey zugesagt, den mebelstenen Disch hernach rein abzuzihn, ein vmbschrifft darumb vnnd drew wappen darauff In die mitt als Nemlich v. g. h. v.' (unsers gnädigen Herrn von) ‚Wurtzpurg' des bischoffs von eyestats vnnd der statt Wurtzpurgs Wappen zu machn vnnd also versatze ‚wie man den disch' (Tönnies liest: ‚Dich'), kere, das igliches Wappen oben steen solle. Wie er dan alsbald dieselben wappen mit Kreyd enntworffen vnnd vorzeichnet hat.' Ratsbuch de anno 1497—1510, Bl. 302r.

Die Komposition ist schön, die Zeichnung sehr korrekt und die Ausführung äußerst zart und rein. Einzelne Spuren deuteten am Ende des 19. Jahrhunderts noch an, daß ursprünglich die Wappen bemalt und die Verzierungen vergoldet waren. Die Umschrift, welche den ganzen breiten Rand der Platte füllte, ist im Verlaufe der Zeit fast völlig verschwunden, nur schwache Zeichen sind sichtbar. Die mächtige Platte ruht auf einem reich und stilvoll spätgotischen Gestell aus Eichenholz.

Der Tisch, welcher unter den Gerätschaften jener Zeit hervorragt, darf jetzt als eine Perle des Städtischen Museums gelten.

In einer Wand des Riemenschneiderraumes ist das ehemalige Tympanon der Wallfahrtskapelle bei Dettelbach [1] eingelassen. Das Sandsteinrelief ist 135 cm hoch, 190 cm breit und stellt in der Mitte Christus als Weltenrichter dar, den auf der rechten Seite seine Mutter Maria und auf der linken Seite der hl. Johannes der Täufer fürbittend anflehen. Oben schweben zwei bekleidete Engel. Das Wappen der Stadt Dettelbach und das des Fürstbischofs Lorenz von Bibra, welcher die Errichtung der Kapelle gestattete und unterstützte, sind wiedergegeben. Das Relief ist zu sehr beschädigt, als daß der künstlerische Wert gewürdigt werden könnte. Es ist dies zu beklagen, weil die Zeit durch die eingehauene Jahreszahl MCCCCCVI bestimmt ist, und die Arbeit durch das Meisterzeichen Riemenschneiders als eigenhändige Arbeit desselben gekennzeichnet wird.

Das bedeutendste Bildwerk Riemenschneiders in der Sammlung der Universität ist eine Beweinung Christi, ein Hochrelief aus Holz, 56 cm breit und 48 cm hoch. Der Leichnam des Herrn ruht auf einem am Boden ausgebreiteten Tuche, dessen Saum mit dem auch am Creglinger Altare verwendeten Bogenmuster geziert ist [2]. Seinen aufgerichteten Oberkörper stützt in halbkniender Stellung der bartlose, aber reich gelockte Johannes, dessen Gesichtsausdruck Verwandtschaft mit dem der gleichen Figur am Detwanger Altar verrät. Über das Unterkleid des Apostels hängt der Mantel nach Art eines Pluviale. Auf der rechten Seite des Sohnes, dessen schlanke Gestalt, nur von einem vielgefälteten Schamtuch bekleidet, selbst der Tod nicht entstellt hat, kniet die schmerzhafte Mutter; von ihrem Haupte fällt der Schleier, welchen sie mit der Rechten hält, mit Fingern der linken Hand über der Brust

[1] Ign. Gropp, Collectio novissima scriptorvm et rervm Wircebvrgensivm, Francoforti 1741, I, 155. Im Jahre 1505 war der Bau der Kapelle über dem Gnadenbilde begonnen worden; 1506 erscheint dieselbe fertig. Sie erwies sich jedoch trotz Erweiterung unter seinem Nachfolger Konrad zu klein, weshalb Fürstbischof Julius in den Jahren 1608—1613 eine geräumige Wallfahrtskirche erbaute. Th. Henner, Altfränkische Bilder 1902.

[2] Bei Streit (S. 26) liest man die falsche Schilderung: ‚Die heilige Maria mit dem sterbenden Heiland auf dem Schoße'.

nur berührt. ‚Die Haltung des Kopfes und der betrübte Ausdruck des Antlitzes gleicht der unter dem Kreuze stehenden Maria Magdalena auf dem Altare zu Detwang‘ (Tönnies, S. 245). Die Anordnung ist symmetrisch; die Köpfe sind sehr gut; die Gewandung zeigt echt Tilschen Faltenwurf. Alles ist sorgfältig ausgeführt. ‚Das seelische Empfinden der drei Figuren ist so gut gelungen, daß man über die etwas gezwungene Haltung hinwegsieht. Man kann sie zu den schönsten Darstellungen dieses Vorgangs in der deutschen Kunst zählen.‘ [1] Die vornehme Gruppe, welche in der Beweinung auf dem Hochaltare der Kapelle zu Lilach ein feineres Ebenbild hat, ist jetzt unbemalt.

Ferner bewahrt die Sammlung zwei M a r i e n, auf der Mondsichel stehend und das nackte Jesuskind tragend. Die aus Holz gefertigten Figuren



Beweinung. Würzburg, Universität.



Maria. Würzburg, Universität.

sind nicht ganz lebensgroß. Die e i n e (Nr. 3658) ist in schlankeren Verhältnissen gehalten und unterstützt das fast gerade stehende Kind mit ihrer Rechten unter dem rechten Ärmchen, das mit den Fingern sich am Schleiertuche der Mutter hält. Die Gewandgebung befriedigt nicht.

Die a n d e r e (Nr. 3659) ähnelt der Madonna im Städelschen Institut in Frankfurt. Auf ihrer linken Hand ruht das rechte Füßchen des Jesuskindes, während ihre rechte dasselbe an der rechten Schulter faßt. Das linke Ärmchen streckt sich nach der linken Brust der Mutter aus, das rechte Ärmchen senkt sich und berührt den Schleier; dieser ist oben auch hinter dem Haupte sichtbar.

[1] B. Daun, Adam Krafft und die Künstler seiner Zeit, Berlin 1897, S. 136.

Beide Statuen gehören nur der Werkstätte Riemenschneiders an.

In Würzburger Privatbesitz sind manche Werke gekommen.

Aus dem Garten der Barmherzigen Schwestern am Nikolausberge sind die Originale der drei schlafenden Jünger am Ölberg an das Städtische Museum abgegeben worden. Abgüsse stehen jetzt an ihrer Stelle. Übrigens sind die ²/₃ lebensgroßen Figuren nur Arbeiten seiner Gehilfen.

Die Familie Bonitas Bauer besitzt einen hl. Wolfgang, welcher jedoch nur einem Schüler des Meisters zugeschrieben werden kann. Vgl. Katalog der Ausstellung zu Würzburg vom Jahre 1893 Nr. 1208.



Lüsterweibchen.
Würzburg, F. Broili.

Ein interessantes Werk gehört dem Kaufmann F. Broili. Es ist eine hölzerne Lüsterfigur, einen weiblichen Oberkörper in der Modetracht darstellend. Den hübschen Kopf deckt ein flach gepreßter Hut, unter welchem schön gearbeitete Locken herabwallen; an der linken Brust hat sich das Haar in zwei Strähnen aufgelöst. Das eng anliegende Gewand ist durch einen herrlichen Saum geziert; die Ärmel haben geschlitzte Bausche, welche zu Anfang des 16. Jahrhunderts üblich wurden. Die eine Hand (die andere ist durch Behrens ergänzt) erfaßt in graziöser Haltung einen Wappenschild und zeigt die sorgfältigste Ausführung. Diese Profanfigur des Meisters ist 55 cm groß und war einst bemalt. Das Lüsterweibchen, urteilt A. Reichensperger in seiner Besprechung meiner zweiten Auflage im ‚Literarischen Handweiser‘ (Nr. 449, 1888), würde dem elegantesten Salon zur Zierde gereichen. Dasselbe hat ein Gegenstück im Besitze von Goldschmidt-Rothschild in Frankfurt am Main.

Domkapitular Joseph Dittmeyer hat einen echten Riemenschneider in der Vermählung der hl. Katharina mit dem Jesuskinde. Die unbemalte Gruppe ist aus Holz und 52 cm breit, 45 cm hoch. Sie stammt aus dem Kirchlein zu Roßrieth bei Melrichstadt. Maria ist sitzend dargestellt; ein Schleiertuch umhüllt ihr Haupt und fällt auf die Schulter herab. Auf ihrem rechten Knie steht das unbekleidete Christkind. Sie berührt mit der Linken zur Unterstützung das linke Händchen, während ihre Rechte sich an den Oberschenkel des Kindes legt. Katharina sitzt ebenfalls und trägt auf dem Kopf eine Krone, unter welcher ihr Haar in Strähnen herabwallt. In der Linken hat sie ein aufgeschlagenes Buch; die rechte Hand streckt sie aus, um vom göttlichen Kinde den Ring zu empfangen, den es in seinem rechten Händchen hält (die eine Hand ist ergänzt). Die Gruppe ist tief empfunden und schön ausgeführt.

Herr von Hertlein besitzt eine in Holz geschnitzte Beweinung von 140 cm Höhe und 70 cm Breite. Sie geht auf das Heidingsfelder Grabdenkmal vom Jahre 1508 zurück, entstammt jedoch nur der Schule des Meisters.

Der Tod Mariens, ein 150 cm breites, 94 cm hohes Relief, welches der Katalog der Ausstellung vom Jahre 1893 zu Würzburg Nr. 1244 der Werkstatt Riemenschneiders zuerteilt, hat mit dieser nichts zu tun. Der Besitzer war Oberlandesgerichtsrat Kirchgeßner. In dem Besitze dieser Familie ist ferner eine hl. Maria mit dem Kinde, 136 cm hoch, welche der Katalog Riemenschneider selbst zuschreibt. Die Beinchen des sitzenden Kindes sind gekreuzt, so daß die Mutter mit der rechten Hand das linke Füßchen faßt.

In der Markertschen Sammlung befindet sich die 80 cm hohe Statuette eines Gekreuzigten. Die Figur zeigt schlanke Verhältnisse, schönen Faltenwurf des Lendentuchs und den oft wiederholten Christuskopf mit kurzem Bart und langem Haupthaar. Die Behandlung des nackten Körpers ist die unseres Meisters; leider hat das Birnbaumholz etwas gelitten, und fehlen Finger und Zehen.

Ein anderer, 42 cm hoher Crucifixus ist aus Lindenholz.

Ein dritter, aus der Sammlung Adelmann stammender Gekreuzigter, dessen Hals und Arme fehlen, hat nur eine Höhe von 29 cm. Er ist aus Birnbaumholz geschnitzt.

Die drei Figürchen zeigen die Auffassung und Durchbildung, welche Riemenschneider der Gestalt des am Kreuze hängenden Erlösers gab. Alle drei Schnitzwerke sind unbemalt.

Ein hl. Bischof Valentin (Rundfigur aus Holz von 108 cm Höhe) gehört der Werkstätte Riemenschneiders an. Er stammt aus der ehemaligen Sammlung Martinengo. Die Figur zeigt spätere Bemalung. Das Gesicht ist

wahrscheinlich ein Porträt. Die Modellierung hat sehr viel Verwandtes mit dem hl. Kilian in der Neumünsterkirche zu Würzburg.

Der hl. Sebastian, Holzfigur von 55 cm Höhe mit Spuren von Bemalung, ist als Werkstättearbeit zu bezeichnen.

Professor R. Piloty besitzt von einer Verkündigungsgruppe das Flachbild einer knienden Maria, in welcher ‚das seelische Problem am wenigsten ernst gefaßt scheint; ihr Antlitz drückt Heiterkeit aus' (Walhalla, 6, 70). Die linke Hand hält ein Buch, die rechte beschäftigt sich mit dem Mantel.

II.

In anderen Orten Unterfrankens.

In der Pfarrkirche zu Aidhausen befindet sich eine Statue des hl. Sebastian, welche man als Schöpfung Riemenschneiders ausgegeben hat. Der Kopf ist bartlos, aber mit Lockenhaar geziert. Ein Mantel, der mit einer Agraffe unter dem Halse zusammengehalten wird, schlingt sich rückwärts und läßt den Oberkörper bis zu den Hüften nackt erscheinen. Der Unterkörper wird wieder vom Mantel, welchen die Linke aufrafft, umhüllt. Der rechte Arm ist nach oben gezogen und über dem Haupt an einen Baumstamm mit doppelt gewundenem Stricke gefesselt. Die wenig anatomische Auffassung und die schwache Durchführung des Nackten sowie die Bildung der Hände liegen dem Meister Til ferne.

Oben auf dem Hochaltare der Pfarrkirche zu Altenbuch im Spessart steht der hl. Wolfgang, der dortige Kirchenpatron. Er ist in bischöflichem Ornate dargestellt und mißt mit der Mitra 90 cm. Auf der rechten Hand trägt er die Kirche, mit der linken faßt er den Stab. Der Kopf des etwas geneigten Bischofs zeigt markige, individuelle Gesichtszüge; die Gewandung ist nicht tadelfrei. Die Lindenholzstatue hat im 19. Jahrhundert einen bunten Anstrich erhalten. Sie stammt aus dem nahen, früheren Kartäuserkloster Grünau[1]. Sie ist nur eine mittelmäßige Schülerarbeit. Man ist versucht, dieselbe dem Hans Gottwalt zuzuschreiben, welcher nach seiner Lehrzeit sich wohl in seiner Heimat Lohr, dem Spessartstädtchen, niedergelassen hatte.

Im Chore der Pfarrkirche zu Aub begegnet uns eine herrliche Kreuzigungsgruppe, eine liebliche und zarte Leistung unseres großen Künstlers. Christus selbst ist eine schlanke, gut ausgeführte Gestalt (130 cm

[1] G. Link, Klosterbuch der Diöcese Würzburg, Würzburg 1876, 2, 288 ff.

hoch). Til wußte die Qual des Todes durch überirdische Ruhe und Gottergebenheit zu verklären. Das schmerzerfüllte Haupt mit kurzem Barthaare, aber lan-



Kreuzigungsgruppe in der Pfarrkirche zu Aub.

gem, in zwei dicken Strähnen bis über die Arme herabwallendem Kopfhaare, welches eine Dornenkrone umzieht, neigt sich nach rechts. Das in schmale Falten geschmackvoll gelegte Lendentuch endigt in Zipfeln, von denen der rechte sich nach unten senkt, der linke nach oben weht. Die Figur zeigt im ganzen

und im einzelnen ihre Verwandtschaft mit dem Gekreuzigten in der Bürgerspitalkirche zu Würzburg. Die beiden Trauerfiguren bekunden innige, ergreifende Wehmut; ihre ausgebeugte demütige Haltung ist eine entgegengesetzte; zugleich setzt Maria ihren beschuhten rechten Fuß vor, Johannes den linken nackten. Das Unterkleid der Gottesmutter fällt in langer Drapierung herab und bildet beim Auffallen eckige Brüche; der Mantel wird von der rechten



Weltheiland. Biebelried, Pfarrkirche.

schlanken Hand an den linken Arm gehalten, von der rechten aufgerafft, so daß darunter er vielfach gebrochen erscheint. Kinn- und Kopftuch schließen das Gesicht ein. Das Unterkleid des Liebesjüngers schmiegt sich dem Körper enge an und fällt frei vom Oberschenkel herab. Das Obergewand senkt sich in großem Zuge von der linken Schulter zum Boden herab, während der Vorderteil allzuviel geknittert ist. Die gesenkte linke Hand hält ein Buch, während die rechte darauf ruht. Schade ist, daß ein späterer Schnitzer den charak-

teristischen Kopf nach seinem Geschmacke zurichtete. Die Gewandverzierungen kehren auf anderen Gebilden Tils wieder.

Auf den nördlichen Seitenaltar der Pfarrkirche zu Biebelried ist nach der Mitte des 19. Jahrhunderts ein Erlöser (jetzt aus unbemaltem Lindenholz) von 1,25 m Höhe gekommen. Der Kopf ist schön. Das Gesicht wird umwallt von einem über der Mitte der hohen Stirne geteilten Haupthaare, welches wellig vorn über die Schultern fällt. Schnurr- und Kinnbart ist kurz und nicht üppig gestaltet. Der Salvator hat die rechte Hand zum Segen erhoben, mit der linken hält er die Weltkugel. Das Unterkleid, welches bis zu den Knöcheln in einfacher Weise herabreicht, läßt den Hals und einen kleinen Teil der Brust frei. Das Obergewand, eine Art Schaube, bedeckt die linke und die rechte Brust und zeigt auf der linken Seite eine Aufkrempelung; auf der rechten Seite ist es mehr flatternd gestaltet. Diese Drapierung verrät Gewandtheit der Mache. Doch steht die Arbeit hinter der Steinfigur Christi zurück, welche sich jetzt im Dome befindet. Dieselbe, obwohl nach dem steinernen Salvator verfertigt, kann aber nur als eine Schülerarbeit bezeichnet werden. Manches (Kugel u. a.) wurde an der Figur ergänzt.

Einen unbemalten, fast lebensgroßen Gekreuzigten bemerkt man an der Nordwand der Kirche. Der schlanke Körper ist trefflich durchgebildet; das Haupt neigt zur rechten Schulter; tiefes Weh spricht sich im Antlitz aus, so daß der Mund sich leise öffnet. Der Crucifixus bekundet durch die Behandlung des Körpers und die Anordnung des Lendentuches nahe Verwandtschaft mit dem Gekreuzigten zu Detwang. Das Kreuz ist neu.

In der Pfarrkirche zu Birkenfeld (bei Zellingen) befindet sich ein schlanker hl. Sebastian, welcher nach Auffassung und Ausführung den Einfluß Riemenschneiders verrät. Der Märtyrer steht vor einem ästigen Baum, an dessen Stamm seine Arme gefesselt sind. Sein Antlitz ist von reichem Lockenhaar eingefaßt, welches in Ringeln bis auf die Schultern fällt. Ein Mantel, welcher Brust und Unterleib größtenteils frei läßt, wird von einer Agraffe unter dem Hals zusammengehalten; rückwärts sinkt er tief herab, vorn wird seine rechte Seite vom rechten Ellenbogen etwas aufgenommen, während die linke Hand das Ende hält, welches in einer Spitze zum rechten Fuße sich senkt. Als Unterkleid dient nur ein Lendentuch. Das Nackte zeigt zarte Behandlung. Das Holz ist gut erhalten.

Am Triumphbogen der Pfarrkirche zu Eibelstadt stehen auf Konsolen an der nördlichen Seite Maria und an der Südseite Johannes. Die Gottesmutter, deren Haupt von einem breitausladenden Kopftuche bedeckt und von einem Kinntuch umrahmt ist, hält die Arme über der Brust gekreuzt; mit der rechten Hand drückt sie den Mantel an sich, die linke faßt das

herabfallende Kopftuch. Der bartlose, barhäuptige Liebesjünger mit reichem Lockenhaar senkt den rechten Arm und hält mit der hüftnahen Hand ein Buch, während er mit der Linken das Obergewand gegen die Brust führt [1], so daß ein spitzer Zipfel herabhängt. Das Unterkleid, welches fast bis zu den Fußknöcheln reicht, fällt in senkrechten Falten herab. Die Ausführung dieser lebens-



Kruzifix in der Pfarrkirche zu Eisingen.

großen Statuen zeigt die Fertigkeit des Künstlers in der Beherrschung des Materials. Die Gewänder lassen große Motive erscheinen; freilich stören eckige Brüche etwas den Eindruck. Die künstlerische Auffassung der Figuren und ihre Ausführung lassen den Einfluß Riemenschneiders erkennen. Die Lin-

[1] Tönnies schreibt Seite 242 irrtümlich: ‚Johannes hält in der Linken ein Buch, mit der Rechten hebt er den Mantel zur rechten Schulter empor'.

denholzfiguren sind in neuerer Zeit mit grauer Ölfarbe übertüncht, der Saum der Gewänder ist vergoldet worden.

Vom Triumphbogen der Pfarrkirche zu Eisingen hängt ein beinahe lebensgroßer Gekreuzigter herab. Er ist aus Lindenholz geschnitzt, gut erhalten und im 19. Jahrhundert neu gefaßt worden. Das Kreuz ist ebenfalls modern. Der Körper des Erlösers ähnelt anderen Kruzifixen des Meisters. Die schlanke Gestalt ist weich und sorgfältig durchgeführt. Kurzes Barthaar und langes Haupthaar in zwei gewellten Strähnen schließen das schmerzerfüllte Antlitz ein, welches sich etwas nach dem rechten Arme neigt. Das Lendentuch (teilweise ergänzt) windet sich an der rechten Seite bis über die Hüfte empor, während es links in Windung bis über das Knie reicht. Ohne Frage darf man das bedeutende Werk von der Tilschen Vaterschaft ableiten.

Für die Pfarrkirche in Frickenhausen fertigte Riemenschneider laut Rechnung von 1514 (Kreisarchiv Würzburg, N. 5440) ‚bildt' d. i. Reliefs ‚in dy newenn Daffel' eines Altares. Die Schnitzwerke waren um 18 Gulden ‚verdingt' worden. Nach dem Preise war die Arbeit keine umfangreiche. Die Altäre der Kirche wurden im 17. und 18. Jahrhundert umgestaltet. Der veränderte Geschmack beseitigte die Schöpfungen Riemenschneiders. Vgl. Die Kunstdenkmäler von Unterfranken, München 1911, 1, 88.

Aus Gerolzhofen stammt der Johannesaltar im Bayerischen Nationalmuseum, aber die Pfarrkirche bewahrt noch als kostbare Zierde einen Gekreuzigten. Das edle Haupt, welches kurzes Barthaar, aber langes Haupthaar trägt, das in je einer gewellten Strähne auf die linke Schulter und über die rechte Schulter herabfällt, ist von einer Dornenkrone umschlungen. Das Leid hat den Mund leise geöffnet. Der jugendliche Körper Christi von zartem Knochenbau und mäßiger Fülle ist sorgsam durchmodelliert. Die ganze Gestalt scheint zwar unter den furchtbaren Schmerzen des Körpers und den fürchterlichen Qualen der Seele zu erbeben, was die krampfhaft zusammengezogenen Hände andeuten, aber der Künstler hat diesem Bilde des Leidens das Grauenhafte genommen. In der Majestät dieses Todes zeigt er uns den sterbenden Gottmenschen und in ihm das Kreuz, von welchem in unerschöpflichen Strömen Wärme und Licht ausgehen: die Wärme der Liebe, das Licht der Erkenntnis. Das Lendentuch ist geschmackvoll drapiert und endet an der rechten Seite mit einem Schwung nach oben, während es links sich senkt. Die Figur in der gelben, alten Holzfarbe ist trefflich erhalten, selbst Hände und Füße zeigen keine Makel. Das Kruzifix ist mit anderen Riemenschneiders verwandt, aber in diesem scheint sich die Liebe des Meisters zum Gegenstande besonders glücklich auszusprechen. — Der knorrige Kreuzesstamm ist alt, aber das Inschrifttäfelchen stammt aus dem 19. Jahrhundert.

In Großeibstadt wird die hl. Jungfrau mit dem Jesuskind als Werk Riemenschneiders gezeigt. Maria ist stehend, den beschuhten linken Fuß auf die aufgerichtete Mondsichel setzend, dargestellt. Ihr lin-



Kruzifix in der Pfarrkirche zu Gerolzhofen.

ker Unterarm trägt das sitzende Kind, dessen gekreuzte Beinchen sie mit der linken Hand faßt; ihre Rechte führt ein Szepter. Das Kind hält mit beiden Händen eine mit einem Kreuze gezierte Kugel. Die zwei Kronen sind spätere Zutaten. Aber Mutter und Kind haben mit Riemenschneiders Auffassung und

Durchführung des Nackten wie der Gewandung keine Gemeinschaft. Die über ein Meter hohe Holzstatue ist vielmehr eine unterfränkische Arbeit eines gleichzeitigen Bildschnitzers, der seine ganze Selbständigkeit bewahrte.

Auf dem Marienaltar der Pfarrkirche zu Großlangheim[1] sah ich zwei weibliche Figuren, welche auf den Meister selbst hinwiesen. Diese 90 cm großen Heiligen — die eine mit Turban versehene trägt in der Rechten einen Kelch, daher die hl. Barbara, die andere ist nicht gekennzeichnet — sind durch anmutige Haltung und sorgfältige Ausführung köstliche Erscheinungen. Im Jahre 1906 waren sie im Pfarrhaus aufgestellt.

Die übrigen Werke, welche man Riemenschneider zuschreibt, stammen nicht einmal aus der Tilschen Werkstatt, sondern sind von einem Schüler, vielleicht von Augustin Reuß vom nahen Iphofen, welcher sich wahrscheinlich in der Heimat niedergelassen hatte, mehr oder weniger im Geiste Riemenschneiders gearbeitet worden. In der Pfarrkirche bemerken wir derart eine Beweinung Christi von 70 cm Länge, 35 cm Höhe. Auf dem Altare der Epistelseite sehen wie eine Pietà. Maria hat den Leichnam des Sohnes auf dem Schoß, indem sie mit der Rechten seinen Kopf hält, mit der Linken den linken Arm des Sohnes unterstützt. Die nicht unschöne Gruppe ist 115 cm hoch. Auf dem Kreuzaltar stehen neben einem neuen Kruzifix die Trauerfiguren Maria und Johannes, erstere befriedigt mehr.

Auch in der Antoniuskapelle befinden sich Arbeiten, welche eine andere Hand, wohl wieder die des Schülers Reuß, erkennen lassen. Dazu gehört an der Nordwand eine Anna selbdritt[2], eine neu gefaßte Lindenholzgruppe von 122 cm Höhe. Die Großmutter ist auf einer gotischen Konsole als Halbfigur dargestellt; ihr Gesicht, das feine ältliche Züge trägt, wird von einem Kopf- und Kinntuch umrahmt; ihre Hände weisen zarte Behandlung auf. Die Gottesmutter wird in ganzer Figur als jugendliches Mädchen sitzend in einem bis über die Füße reichenden Kleid eingeführt; welliges Haar fließt über Nacken und Schultern herab; mit beiden Händen hält sie ein Buch auf dem Schoße. Gegenüber erscheint das nackte Jesuskind stehend, mit einer Kugel in der Linken. Der fleischige Kinderkörper ist mit Verständnis und Fleiß wiedergegeben.

Der hl. Evangelist Johannes, als Diakon gekleidet, drückt mit der Linken ein Buch gegen die Brust und hebt mit der Rechten den Levitenrock.

Ein 114 cm hoher Sebastian steht an einem astigen Stamme; ein Lendentuch umhüllt den Unterleib; von der rechten Schulter fällt ein Mantel

---

[1] Tönnies spricht S. 256 vom ‚Städtchen‘, aber Großlangheim ist nur ein Marktflecken.

[2] Streit (S. 27) eignet die hübsche Gruppe dem Würzburger Meister zu.

herab, welchen die gesenkte Rechte faßt; der linke Arm ist rückwärts an den Baum geheftet.

Ein stehender hl. Antonius in eben dieser Antoniuskapelle zu Großlangheim erscheint durch seine Ausführung, besonders durch die übertrieben schlanken Verhältnisse, von Riemenschneider ziemlich unabhängig.

In Haßfurt werden mehrere Werke dem Meister Til zugeschrieben.

Der unmittelbare Einfluß des Künstlers ist unverkennbar an dem hl. Johannes dem Täufer in der Pfarrkirche. Die Darstellung bezeichnet jenen Augenblick, da der Vorläufer auf Christus hinweist mit den Worten: ‚Seht das Lamm Gottes'. In der Anordnung ist die mehr als lebensgroße, unbemalte Lindenholzfigur der gleichen Gestalt auf dem Hochaltar der Pfarrkirche zu Münnerstadt verwandt. Johannes trägt ein härenes Unterkleid, über welches ein Mantel geschlagen ist. Der Kopf ist bebartet und mit reichem Lockenhaar umgeben. Das Lamm hält der Täufer auf der Linken, mit der Rechten deutet er darauf hin. Die Behandlung der Fleischteile ist ganz in der etwas mageren Art Riemenschneiders gehalten, die Durchbildung zeugt von eingehendem, fleißigem Naturstudium, die Ausführung ist liebevoll. Das Knitterige in der Gewandung tritt zurück. Das Holz am unteren Ende der Statue ist morsch; andere Teile, namentlich die rechte Hand, sind beschädigt. Diese unlieben Mängel stören jedoch den Gesamteindruck des Bildes nicht.

Nur ein Werkstattsbild dürfte sein am Hochaltare die nicht unschöne Statue Unserer Lieben Frau, auf der Mondsichel stehend. Das Untergewand liegt der Brust enge an und fließt in gutem Faltenwurf herab. Der Mantel jedoch ist unruhig bewegt und eckig gebrochen. Die Mutter erscheint mit hübschem Ovalkopf (mit kleinem Munde); über das reich herabwallende Lockenhaar ist ein Kopftuch gebreitet, das weit herabhängt und von der rechten Hand Mariens gehalten wird. Das Jesuskind sitzt auf der Rechten der Mutter, während ihre Linke den Rücken des nackten Kindes stützt. Die Hände der hl. Jungfrau sind vornehm und fein behandelt. Das lebhaft dargestellte Kind berührt mit beiden Händchen das Kopftuch der Mutter; das reizende Lockenköpfchen schaut in die Ferne. Die lebensgroße Holzfigur ward im 19. Jahrhundert neu gefaßt.

Auf dem nämlichen Altare der Pfarrkirche erblickt man die drei lebensgroßen Diözesanpatrone: Kilian, Kolonat und Totnan. Der Bischof ist besser gelungen als die beiden Gefährten. Diese Arbeiten gehören nur einem Schüler an, welcher sich in der Ferne selbständig gemacht hatte. Man darf wohl an Asmus[1] aus Haßfurt denken, welcher im ‚Register der Maler,

[1] ‚Assmuß'.

Bildhauer und Glaser Zunft in Würzburg'[1] zum Jahre 1501 als Lehrling Riemenschneiders genannt wird und sich dann in der Heimat angesiedelt hatte.

Diesem sind wohl auch: ,in der Kapelle des heiligen Geistspitals der Flügelaltar und in der Ritterkapelle das Grabmal des Hans von Schaumberg'[2] zuzuschreiben. An Riemenschneider selbst haben diese Werke keinen Anteil.



Beweinung Christi. Heidingsfeld, Pfarrkirche.

An der Nordseite des Chores der Pfarrkirche in Heidingsfeld befindet sich ein ergreifendes Werk des Meisters, ein Hochrelief aus Sandstein von 81 cm Breite und 110 cm Höhe. In einer felsigen Landschaft, in deren Mitte sich ein Antoniuskreuz[3] mit darüber angebrachtem Inschrifttäfelchen: ,I. N. K. I'[4] erhebt, betrauen die Heiligen: Maria, Johannes und Maria Magdalena in kniender Stellung den toten Erlöser. Der

---

[1] ,angefertigt i. J. 1501'. Das ältere Zunftbuch wird darin als verloren angegeben.

[2] Streit, Riemenschneider, S. 27.

[3] auch Taukreuz, ägyptisches Kreuz genannt.

[4] Jesus Nazarenus, rex Judaeorum. R ist wie am Rothenburger Blutaltare wie K gebildet.

Leichnam ist edel geformt und hat zur Umhüllung ein hübsch gefaltetes Lendentuch; er ist vom Apostel in eine halbsitzende Stellung gebracht worden, welche die Gottesmutter mit ihrer linken Hand stützt. Das dornengekrönte Haupt des Heilandes trägt kurzes Barthaar, aber üppiges Kopfhaar, welches in Wellen auf die rechte und linke Schulter herabfällt. Johannes setzt neben Christus das linke Bein vor und legt die linke Hand an den linken Arm Christi. Der Liebesjünger hat den bekannten Lockenkopf; der linke Ärmel des Untergewandes ist mit vielen Falten gebildet; von der linken Schulter senkt sich der Mantel herab. Die sich anreihende Mutter, deren Antlitz Kinn- und Kopftuch umgeben, trägt über ihr Unterkleid einen langen, im großen Zuge drapierten Mantel und greift mit der Rechten nach dem Ende des Kopftuches. Zu ihrer rechten Seite hält vorgebeugt Magdalena mit der Linken den Mantel und den Unterteil des Salbgefäßes, während die Rechte dasselbe oben erfaßt. Ihr Haupt schmückt eine wulstartige Bedeckung, von der ein Tüchlein niederweht; unter jener fällt reich gewelltes Haar in Strähnen über Brust und Schulter herab. Die vornehme Gestalt, über die ein Mantel malerisch geworfen ist, zeigt in der Durchbildung des Unterkleides und des Kopfputzes Verwandtschaft mit der Kaiserin Kunigunde am Bamberger Denkmale. Sämtliche Gesichter bekunden tiefen Seelenschmerz; die Zeichnung des Nackten zeugt von Verständnis; die Gewänder tragen schöne Motive zur Schau. Die Durchführung ist vortrefflich. Aber die Anordnung ist nicht frei belebt, wie sich denn alle Köpfe in einförmiger Weise nach der linken Seite neigen. In dieser Hinsicht kommt der Künstler Kraft nicht gleich, doch übertrifft er den Nürnberger Meister in feinerer Anmut und in der Durchbildung des einzelnen. Wie köstlich ist aber bei diesem Denkmale des Todes und der irdischen Vergänglichkeit die edle Einfachheit und wohltuende Ruhe gegenüber Grabmälern der neueren Zeit, welche weihelos und zerstreuend dastehen und durch ihren Pomp für ihren Toten die Unsterblichkeit bei der Nachwelt gleichsam erpressen wollen! Die Umrahmung ist in einfachen gotischen Formen gehalten. Unten an den beiden Ecken erblickt man je ein Wappenschild.

Ursprünglich war die Beweinung als Grabdenkmal außen — an der Vorderseite der Kirche — angebracht, wo noch die lateinische und die deutsche Inschrift zu lesen sind. Der besseren Erhaltung wegen ward sie in das Innere der Kirche in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts versetzt.

Die beiden Inschriften teilen uns mit, daß Euchar Steinmetz, Doktor der beiden Rechte, seiner Schwester Anna Eltlin, des Georg Eltlin ehelicher Hausfrau, welche am 25. Juni 1508 gestorben war, dieses Denkmal errichtet hat. Er knüpfte die Mahnung an: Der Mensch gleicht der Wasserblase, die entsteht und vergeht.

Daraus ergibt sich ferner, daß Riemenschneider vielleicht noch im Jahre 1508 oder längstens 1509 das Denkmal gefertigt hat.

Neben den Inschriften [1] steht der Grabstein, welcher dem Ehepaare der Schwiegersohn, der Würzburger Stadtrat Georg Span, nach dem Tode des Schwiegervaters Georg Eltlin am 18. Dezember 1527 setzen ließ [2]. Mann und Frau erscheinen in lebensgroßen Figuren einander zugewendet, mit Rosenkränzen in den Händen. Die äußere Umfassung ist vollständig Renaissance. Das flach gehaltene, im Jahre 1528 geschaffene Denkmal stammt aus der Werkstatt Riemenschneiders. Die ganze Auffassung ähnelt der des Grabsteins vom Meister Til.

Die Pfarrkirche bewahrt eine Riemenschneidersche Kreuzigungsgruppe. Die körperlichen Verhältnisse des Erlösers sind normal und gut durchgebildet, besonders ist die gewaltsame Streckung der Beine trefflich wiedergegeben. Aber Til wußte die Qual des Todes durch überirdische Ruhe und Gottergebenheit zu verklären. Zur Seite des Kreuzes steht Maria, eine tiefempfundene, edle Gestalt; niederdrückender Kummer kommt in ihrer Haltung zum Ausdrucke. Die Gewandung ist großzügig; nur häufen sich Einzelheiten in der Schoßgegend. Die Figur des Liebesjüngers ist weniger gelungen. Seine Gesichtsbildung erinnert an den Apostel Matthias im Berliner Museum. Die rechte Hand hebt Johannes bis nahe an die Augen zum Zeichen seines herben Schmerzes; er kann sich der Tränen nicht erwehren.

Wenn auch Scharold [3] dem Meister Til die Predigtkanzel sowie das Sakramentshäuschen zuschreibt, so widerlegt die erstere Meinung das Monogramm und die Buchstaben h b; dieselbe gehört einem seiner Schüler, und zwar dem Hans Braun, welcher bei der Erneuerung des Würzbur-

---

[1] ‚Evcharivs Steinmitz vtrivsq ivris doct Anne sorori sve bene mereti‘ (Tönnies liest S. 186 ‚meriti‘ statt ‚merenti‘) ‚hoc monvmentv posvit. Vita nstra bvlla est‘. — Bulla ist tumor ille inanis, qui visitur in aquis momento temporis enascens, simul et evanescens. Unde proverbium: Homo bulla, quod nos admonet humana vita nihil esse fragilius, nihil fugacius. Thesaurus linguae Latinae, Argentorati, 1, 438. — Die deutsche Inschrift lautet: ‚Nach Christi vnsers hern geburt MCCCCC vnd VIII° am sontag nach st. Johans des theuffers tag ist verschiede die tugetreiche fraw Anna Eltlin, Jorge Eltlins eliche Hausfra d. g. g.‘

[2] Die Inschrift besagt: ‚Anno dni 1508 am suntag nach Johannis baptista starb die erbare fraw Anna Eltlin, d. got g. Darnach 1527 am gulden mittwoch vor dem christtag starb der ersam Jorg Eltlin, ir elicher Hauswirt, dem gott gnedig sey, amen‘. Unten folgt die Widmung: ‚Diesse figur hat Jorg Span, Burger des rats zu würzburg, seinem Sweher (Schwiegervater) vnd Sweger (Schwiegermutter) zu einer gedechtnis lassen mache, de got g‘.

[3] Archiv des historischen Vereins von Unterfranken, 6, 3, 152.

ger Zunftbuches als Lehrling Tils im Jahre 1501 angeführt wird. Auch das andere Werk, das Sakramentshäuschen, weist durchaus nicht (besonders in der Figur einer Heiligen) auf Riemenschneider hin. Es würde auch ‚in seinen verfehlten Verhältnissen Dilln wenig Ehre machen' (Niedermayer, S. 261).

In der ‚Kunst-Archäologie' von Otte-Wernicke[1] wird eine ‚Grablegung von Til Riemenschneider von 1510' erwähnt. Aber es liegt ein Irrtum vor sowohl in Bezug auf den Gegenstand der Darstellung als auch auf Künstler und Zeit. Es ist ein Ölberg und stammt nicht aus der Hand des Meisters Til. Zwar bemüht sich Adelmann (Walhalla 6, 64) denselben für Riemenschneider zu retten, aber die derben Gestalten haben mit ihm nichts zu schaffen.

Eine prächtige Unsere Liebe Frau, 93 cm hoch, besitzt Pfarrer Ad. Pfeuffer in Hendungen bei Mellrichstadt. Sie befand sich an einem Bürgerhause zu Arnstein, war mit grauer Öltünche überstrichen und durch einen Baldachin einigermaßen geschützt. Bildhauer Heinz Schiestl in Würzburg restaurierte das Werk mit großer Sorgfalt und feinem Stilgefühl. Ein Bild von ungeahnter Schönheit kam zutage. Maria ist von einem Wolkenkranz umflossen dargestellt, der unten zu einer wolkigen Konsole sich verdichtet. Darüber steht die hl. Jungfrau in sanfter Neigung und tritt mit einem beschuhten Fuß auf die Mondsichel, gleich der Frankfurter Madonna. Mit dieser hat sie überhaupt nach Stellung, Haltung des Christkindes und Gewandung sehr große Ähnlichkeit. Das hoheitsvolle Antlitz mit dem leisen Hauch von Schwermut ist von welligem Haar umrahmt, welches auf der linken Seite in der einen Strähne über die Brust, in einer andern über die linke Schulter hinabgleitet. Diese Teilung des Haares finden wir auch an urkundlich beglaubigten Werken des Meisters, so an Maria Magdalena zu Münnerstadt. Schön hält sie das halbliegende nackte Kind, dessen liebliches Gesicht geradeaus schaut, mit der rechten Hand an der rechten Brust, mit der linken am rechten Füßchen. Die Finger der Mutter Gottes sind freilich allzu lang. Das Jesuskind senkt das rechte Ärmchen, das linke Händchen faßt das herabgesunkene Schleiertuch. Das Untergewand schließt sich dem schmächtigen Oberkörper enge an; der Mantel ist in einem einfachen, natürlichen und weichen Faltenwurf drapiert.

Auf der Epistelseite des Hochaltars der Pfarrkirche zu Hofheim hat ein Heiliger in Levitentracht, wohl der hl. Totnan, Aufstellung gefunden. Er ist nahezu ein Meter hoch. Der Levite trägt Albe und Dalmatik, hält mit der Rechten das Evangelienbuch gegen die Brust hin und zieht den mit

[1] Leipzig 1883, 1, 374.



Maria. Hendungen, Pfarrhaus.

der Linken gefaßten Vorderteil der Dalmatik bis über die Knie herauf. Die Gewandung ist schön angelegt, jedoch knitterig gebrochen. Die Lindenholzfigur darf als eine der besseren Arbeiten Riemenschneiders gelten und gehörte wahrscheinlich zu einer Gruppe der drei Frankenapostel. Durch Kauf kam sie von Würzburg an ihren jetzigen Standort. Die Statue wurde in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts neu gefaßt.

Den Altaraufsatz des Hochaltares der Pfarrkirche zu Hofstetten bildet eine Gruppe der Beweinung Christi in vier Vollfiguren, welche man Riemenschneider zueignete. Aber die Behandlung der Fleischteile, insbesondere des vom Schmerz entstellten Leichnams, sowie die der Gewänder, deren Faltenwurf manchmal geradezu unschön ist, weisen eine solche Ansicht ab. Doch hatte der Künstler (Gottwalt im nahen Lohr?) derartige Arbeiten des Meisters kennen gelernt und sie nachzuahmen (z. B. in den Köpfen) gesucht, aber er war beim Unternehmen nicht vom Glücke begünstigt.

Näher berührt Riemenschneidersche Kunst eine Anna selbdritt an der Nordwand der Kirche, doch kann man das kleine, 50 cm hohe Relief (von Holz) nur einem Schüler zuerteilen, welcher die sichere Hand des Meisters sich nicht angeeignet hatte.

An einen Pfeiler des Mittelschiffes der Pfarrkirche zu Karlstadt lehnt sich eine steinerne Kanzel. Der Kasten ruht auf reichem, naturalistischem Astwerk, welches von Blättern umrankt ist. Darunter erhebt sich der freistehende, gegliederte Schaft.

Der Kasten zeigt auf vier Seitenflächen in Flachbildern die vier großen lateinischen Kirchenväter, welche mit den Attributen der Evangelisten [1] wiedergegeben sind.

Auf der Seitenfläche neben der Treppe erscheint der hl. Gregor der Große stehend im päpstlichen Ornate, die Tiara auf dem Haupte. Vor ihm ist auf einem Pult ein Buch aufgeschlagen, in welchem er mit der rechten Hand

---

[1] Die Zeichen kommen den Evangelisten nach dem Inhalte ihres Evangeliums zu. So beginnt Matthäus mit der Darlegung der menschlichen Abkunft des Herrn, weshalb der Evangelist mit einem Menschen bezeichnet ist, aus welchem durch Flügel ein Engel wurde. Markus macht den Anfang mit Johannes, der Stimme in der Wüste, und so vertritt ihn der König der Wüste, der Löwe. Lukas spricht gleich vom Opfer des Zacharias, welches durch das Opferrind versinnbildet wird, infolgedessen ein solches als sein Sinnbild erscheint. Johannes erhebt sich bei den ersten Worten seines Evangeliums zu der Höhe, woher das ewige Wort herniederstieg, und so wird er mit dem Adler verglichen, welcher als Sinnbild der Gottesgelehrten der Sonne zufliegend derselben ungeblendet ins Antlitz schaut. Vgl. K. Atz, Die christliche Kunst in Wort und Bild, Regensburg 1899, S. 203.

blättert, während er mit der linken nach einer Schriftrolle langt, welche ihm ein nackter, geflügelter Engel, das Zeichen des hl. Matthäus, darbietet.

Auf dem nächsten Felde ist unter einem gotischen Ornamente der hl. Augustinus vor einem Pulte stehend, in bischöflicher Gewandung, mit der Mitra auf dem Haupt abgebildet. Er will schreiben, schaut aber erst nachdenkend zum Himmel. Neben dem Pulte liegt der Ochse, das Symbol des hl. Lukas.

Auf der dritten Platte erblicken wir unter gotischer Verzierung den hl. Ambrosius, stehend vor einem Pult, auf welchem der Adler, das Sinnbild des hl. Johannes, sich niedergelassen hat. Der Bischof hat den Blick nach oben gerichtet, während die Hände auf dem aufgeschlagenen Buche des Pultes ruhen.

Auf dem letzten Relief, neben dem Pfeiler, schreibt der hl. Hieronymus stehend in ein offenes Buch, welches auf einem Pulte liegt, woran ein Kardinalshut [1] hängt; mit der linken Hand hält er das Tintenfaß. Zu den Füßen des Priesters, der über sein Haupt das Schultertuch gezogen hat, ruht der geflügelte Löwe, das Attribut des hl. Markus.

Diese sinnige Anordnung in ihrer reichen Abwechslung verrät einen Meister, aber der geringe Schönheitssinn bei den Köpfen und Händen und die gleichmäßige Behandlung der Gewandfalten sowie die nicht sorgfältige Ausführung lassen nur Gesellenarbeit vermuten.

Nur am fünften Bild an der Wand unter dem (modernen) Schalldeckel tritt uns der Meister mit eigener Hand entgegen. Christus mit langem Lockenhaar und kurzem Barte schreitet barfuß unter einem Spitzbogen, zu welchem sich rechts und links Weinreben emporranken. Der Heiland hält in der Linken eine Weltkugel, die Rechte hat er zum Segen erhoben. Seine Gestalt umfließt in langen Falten das Untergewand, das Obergewand zeigt flatternden Wurf. Hände und Füße haben die sorgfältigste Ausführung; an letzteren lassen sich die Wundmale erkennen. Dieses Flachbild zeichnet sich durch Schönheit aus.

Die Figuren sind 70 cm hoch, und als Jahreszahl ist eingeschrieben 1523.

Wir gehen nicht irr, wenn wir annehmen, daß die Predigtkanzel in der Riemenschneiderschen Werkstätte entstanden ist. Denn die Karlstädter hatten sicherlich dem gefeiertsten Künstler im nahen Würzburg diese Aufgabe übertragen. Aber im Jahre 1523 war Meister Til durch seine städtischen Dienste sehr in Anspruch genommen. Im ganzen Jahre war er Kapellenpfleger und

---

[1] Dieser Hut weist darauf hin, daß der Kirchenlehrer einst der Ratgeber des heiligen Papstes Damasus war.

hatte bei der Erkrankung seines Amtsgenossen und nach dessen Tode das Pflegeramt allein zu führen, bis am 28. April 1523 ein zweiter Pfleger verpflichtet wurde. Wir wissen ferner aus urkundlichen Nachrichten, daß Riemenschneider damals für das Domstift beschäftigt war und an dem ‚Rosenkranz' für den Kirchberg arbeitete. Auch liegt die Vermutung nahe, daß bereits die große Beweinung für das Zisterzienserinnenkloster Maidbrunn bestellt war. Darum machte der Meister nur eine Skizze für die Kanzel und überließ die Ausführung bis auf das Bild des Heilandes einem Gesellen. Dieser fand ja den Stoffkreis schon in der Werkstätte behandelt. Denn im Jahre 1490 hatte Meister Til den Auftrag erhalten, für die Predella ‚des hohen Altares der Pfarrkirche zu Münnerstadt' die Evangelisten mit ihren Attributen ‚zu schneiden und zu malen', und für den Hochaltar der Kirche zu Bibra waren in der Werkstätte die Reliefs der vier abendländischen Kirchenväter mit den Symbolen der Evangelisten geschaffen worden. Die Ähnlichkeit der ‚Darstellung an den Flügeln des Hauptaltares zu Bibra' mit den Karlstädter Stücken ‚ist auffällig' (Tönnies, S. 203). Aber der beauftragte Geselle scheint noch nicht lange in der Werkstätte geweilt und seine früher gelernte Kunstweise noch nicht ganz aufgegeben zu haben. So kam es, daß manches Fremde an der Kanzel uns entgegentritt.

In Kitzingen sollen nach Niedermayer[1] ‚die vier Stationsbilder' echte Riemenschneider sein. Aber ich erkenne in diesen Tafeln, welche Geheimnisse des schmerzhaften Rosenkranzes: der für uns Blut geschwitzt hat; der für uns gegeißelt worden; der für uns mit Dornen gekrönt worden; der für uns das schwere Kreuz getragen hat, in flachen Reliefs darstellen und sich eine Zeit in einem Nebenraume der ehemaligen Kapuzinerkirche befanden, nicht die Hand und die Schule des Meisters, wenn auch manche Züge, so in der Ölbergszene, Verwandtschaft an sich tragen. Die Bilder gehören der Nürnberger Art und Weise an. Ebenso sind die geflügelten Sinnbilder der vier Evangelisten: Mensch, Löwe, Rind und Adler von den Schöpfungen Tils abzusondern. Beide Folgen gehörten der gotischen Pfarrkirche an, erstere bildeten wohl die Flügelbilder eines Altares, letztere den Bilderschmuck der Kanzelbrüstung[2].

In Maidbrunn erblickt man in der kleinen Kirche als Altaraufsatz das letzte größere Werk Riemenschneiders, eine Beweinung Christi, ein 205 cm hohes und 166 cm breites Hochrelief aus grauem Sandstein. Nicht bloß im Umfange der Komposition, sondern auch in der Tiefe des Ausdruckes und Kraft der Schilderung übertrifft er die früheren einfacheren Darstellungen

---

[1] Kunstgeschichte der Stadt Wirzburg, S. 260.

[2] Jetzt zieren die Passionsszenen und die Evangelistenzeichen die Chorwände der Pfarrkirche.

desselben Gegenstandes. Zehn etwa 130 cm hohe Figuren und zwei kleinere Engel bilden eine der trefflichsten und gefühlvollsten Darstellungen, welche die Plastik im Anfange des 16. Jahrhunderts in Deutschland geschaffen hat. In einer felsigen Landschaft, in welcher drei Kreuze aufgerichtet stehen, sind die Gottesmutter und befreundete Männer und Frauen in Klage um den Leichnam des Erlösers versammelt, welcher im Vordergrund auf einem Leintuche ruht. Der schlanke Körper, dem auch die Qualen der Kreuzigung keinen Eintrag ge-



Beweinung Christi. Maidbrunn, Filialkirche.

tan haben, ist nur von einem Lendentuche umhüllt und trägt auf dem schmerzerfüllten lockigen Haupt eine Dornenkrone. Der Oberkörper wird von Joseph von Arimathäa aufgerichtet. Hinter dem Sohne kniet Maria, deren Antlitz Kopf- und Kinntuch einfassen, wie bei den übrigen Frauen. Vorgeneigt unterstützt sie mit der Rechten den Rücken des Sohnes, während ihre Linke seinen Arm trägt. Hinter der hl. Jungfrau steht bloßköpfig Johannes, gehüllt in ein eng anliegendes Untergewand mit darüber geworfenem Mantel, der an der Brust zusammengehalten wird; teilnahmsvoll legt er die linke Hand an den linken Arm der Mutter, welche ihm beim Todeskampfe des Erlösers gegeben worden war. An den beiden Enden befinden sich abgewandt zwei Frauen, welche mit

dem Mantel ihre Tränen trocknen wollen; die mit dem rechten Beine kniende zur Linken des Apostels kennzeichnet das Salbgefäß, welches auf ihrem linken Knie steht und von ihrer Rechten gehalten wird, als Maria Magdalena [1]. Im Mittelgrunde sind abermals zwei Frauen, von welchen die eine ihren Schmerz in sich verschließt, indem sie über die Brust die linke Hand auf den rechten Arm legt, dessen Hand das herabfallende Kopftuch faßt, die andere weinend das Tuch zum Gesichte hebt. Neben ihr steht beiseite ein Mann mit starkem Bart- und Haupthaar, welches eine Mütze deckt. In der Mitte, unter dem Kreuze des Erlösers, trägt ein alter Mann mit beiden Händen ebenfalls ein Salbgefäß und erscheint nicht wie die übrigen männlichen Figuren (abgesehen von Johannes) bebartet und im fremden Kostüme, sondern bartlos und in der Tracht, wie solche in der Zeit des Künstlers getragen wurde. Ein langes, in einfache Falten gelegtes Gewand mit engen Ärmeln umschließt die Gestalt, ein bescheidenes Barett deckt das Haupt. Vergleicht man diese Figur mit der auf seinem Grabsteine [2], so unterliegt wohl keinem Zweifel, daß Riemenschneider sich unter der Figur des Nikodemus dargestellt hat, wie es Kraft am Sakramentshäuschen der Lorenzer Kirche und Peter Vischer am Sebaldusgrab getan haben. Bei allen Personen sind Schmerz und Trauer mit tiefer Empfindung und edlem Maße wiedergegeben. Aber ihre künstlerische Gruppierung war nicht von der Phantasie sehr begünstigt.

Unter dem Kreuze Christi, neben den Schächerkreuzen, schweben in unschöner Bewegung zwei kleine nackte Engel, mit flatternden Tüchern in den Händen. Diese sind sonderbarerweise mit Ausnahme der Köpfe, Hände und Füße durchaus befiedert.

Am oberen Rahmen der Platte sind die Reliefbilder der Sonne und des abnehmenden Mondes angebracht. Da sich die Sonne beim Todeskampfe des Heilandes verfinsterte (Matth. 27, 45), so stellte schon die alte christliche Kunst Sonne und Mond als häufige Beigaben der Kreuzigung dar, und zwar vielfach personifiziert in Gebärden der Trauer. Daß auch der Mond in Trauer dargestellt wird, entspricht zwar der Wirklichkeit nicht, doch hat diese Darstellungsweise eine symbolische Bedeutung. Beide Himmelskörper sollten nämlich Repräsentanten der ganzen, ob des Todes ihres Schöpfers trauernden Natur sein [3].

---

[1] Die Beschreibung von Tönnies (S. 198) stimmt nicht; sie lautet: ‚Gleich links neben der Gruppe der Szene ihr trauervolles Antlitz abwendend, kniet eine Frau, die mit der Linken den Mantel zu den Augen hebt; als Gegenstück zu ihr steht ebenfalls sich abwendend auf der rechten Seite Maria Magdalena mit dem Salbgefäß'.

[2] Tönnies (S. 200) zieht auch ein ‚Portrait des Meisters vom Jahre 1510' zum Beweise heran, aber dieses Relief ist eine Fälschung des 19. Jahrhunderts.

[3] G. Detzel, Christliche Ikonologie, Freiburg 1894, 1, 418.

Dieses vortrefflich durchgeführte, noch gut erhaltene Bildwerk war von den Zisterzienserinnen sicherlich vor dem Jahre 1525 bei Riemenschneider bestellt worden [1]. Aber da in letzterem Jahre der Bauernaufruhr das Kloster vernichtet hatte, so konnte erst im Jahre 1527 die Gruppe in der in kleineren Verhältnissen wieder aufgebauten Kirche als Hochaltarbild aufgestellt werden, wie die unter ihm zwischen den kleinen Flachreliefs der Apostel Petrus, Paulus und Andreas angebrachte Kapitalinschrift besagt [2].

Manche wollen in dem Kunstwerk ein Votivbild des Künstlers als Buße für seine Verirrung sehen. Diese Annahme entbehrt der aktenmäßigen Behelfe, und der kurze Termin zwischen seiner Entlassung aus dem Gefängnis am 8. August 1525 und der Aufstellung des Werkes schließt diese Meinung aus. Auch befand sich Riemenschneider, dem im Jahre 1525 eine ‚große merkliche' Geldstrafe auferlegt worden war, bei dem Rückgange der Bestellungen nicht in der Lage, ein so bedeutendes Gebilde zu stiften.

Selbst die Zisterzienserinnen hätten nach der Beraubung und Verwüstung ihres Klosters nicht mehr die Mittel besessen, um bei den dringenden Aufgaben ein so kostbares, figurenreiches Werk in Auftrag zu geben.

Man darf vielmehr unbedenklich annehmen, daß beim Beginne der Wirren des Jahres 1525 aus dem rohen Steine das skizzenhafte Bild des beabsichtigten Werkes bereits hervorgetreten war. In der sozialen Revolution mußten nun die Künstlerhände ruhen, und die Gehilfen verließen das still stehende Geschäft. Nach seiner Freilassung konnte Riemenschneider, welcher den öffentlichen Diensten hatte entsagen müssen, sich mit aller Liebe und peinlicher Sorgfalt der Vollendung der Gruppe widmen. Er nahm zwar allmählich wieder Gehilfen auf, aber an diese Beweinung ließ er sie nicht mehr herantreten. So kam ein Werk zustande, welches wegen der hehren Auffassung des Gegenstandes und der sichern Beherrschung und sauberen Behandlung des Materials den Beschauer auf den ersten Blick einnimmt.

Die Kirche zu Michelau an der Saale besitzt einen spätgotischen Flügelaltar, dessen Figuren — im Mittelschrein Maria mit dem göttlichen Kinde — dem Würzburger Meister zugeschrieben wurden. Aber der Schöpfer dieser größeren und kleineren Figuren zeigt selbständige Auffassung, freilich sieht man, daß er Riemenschneidersche Werke gekannt hat; namentlich er-

---

[1] ‚Anno Domini 1525 Franciae Orientalis ruricolae a verae pietatis cultu alienati hunc locum multaque alia et monasteria et arces plus quam hostiliter praeda, caede et incendio desolarunt, tandem vi et armis victi sedataque intemperie altare hoc ad gloriosissimae Genetricis Dei sanctorumque Kiliani et sociorum eius honorem altero anno erectum est'.

[2] G. Link, Klosterbuch der Diöcese Würzburg, Würzburg 1876, 2, 589.

innern die beiden kleinen fliegenden Engel neben dem Haupte der hl. Jungfrau an Tilsche Vorbilder.

Auch der hl. Nikolaus, welcher in Albe, Dalmatik, spitz zulaufender Kasel und im Chormantel mit Pedum und Mitra in würdiger Haltung vor uns steht, gehört demselben unbekannten Meister an.

Streit (S. 26) beansprucht aus der ‚Sammlung des Privatiers Broili in Mühlbach eine Geburt Christi' für Riemenschneider. Aber ich konnte in dem Schnitzwerke keine Arbeit des Meisters erkennen.

In Münnerstadt finden wir den ersten urkundlichen Nachweis [1] von einer Schöpfung Riemenschneiders. Bis zum fernen Rhönstädtchen an der Lauer war bereits im Jahre 1490 der Ruf des geschickten Würzburger Bildschnitzers gedrungen. Am 26. Juni 1490 beauftragen [2] der Bürgermeister mit anderen Ratsmitgliedern und der Baumeister der Pfarrkirche in Anwesenheit des Deutschordens-Komturen Nikolaus von Ebern, des Pfarrers Johann von Arnstein und der beiden Burgmänner zu Münnerstadt, des Vinzenz Purgan und des Sebastian von Schunter, den Würzburger Meister Til, nach einer dem Kirchenvorstande vorgelegten Skizze den Hochaltar für den Chor der Pfarrkirche für 145 Gulden bis zu Ostern 1492 zu fertigen und aufzustellen; doch sollen das Eisenwerk zum Hochaltar und seine Heraufführung nach Münnerstadt eigens

---

[1] Ich veröffentlichte als Erster die Urkunden in meiner zweiten Auflage von ‚Riemenschneider' (erschienen im Januar 1888), ein halbes Jahr später folgte Streit. Trotzdem schreibt Hoeber: Tönnies habe i. J. 1900 ‚das ikonographische Programm, das ein wohlweiser Rat von Münnerstadt (an der fränkischen Saale) für die Arbeit Dills aufstellte, ausführlich publiziert'. Schon dieser eine Satz kennzeichnet den Aufsatz von Hoeber und macht ein weiteres Eingehen auf die Arbeit unnötig.

[2] ‚Zu merken, das durch Burgermeyster mit andern des Rats und Bawmeyster der pfarkirchen zu Munerstat, in beywesen der wurdigen und erbarn Hern Niclas von Ebern, Comethure, Johans von arnstein, pfarrers, Vincentz Purgan und Bastian von Schunter, beide Burgkman (Beamte, denen die Obhut einer landesfürstlichen Burg anvertraut war), zu Munerstat, meyster Tieln Rymensneider von Wirtzburgk, ein Werk einer Tafeln (= Schnitzwerk) uff den hoen Altare der obgemelten pfarkirchen, In Kore gehorig, nach anzeige einer Visiere (visière französisch, visiera italienisch, vom Lateinischen visus, Aufriß, Plan), Loblich zu fertigen, von Ostern zukünfftig vber ein Jare in solchem mittel aufzurichten, fur hundert vnd funfundviertzig gulden verdinget. Der man Im itzunt anfenglich uff Kiliani dryssig gulden zuvor herauss geben sol, und ist sunderlich abgeredt, was sich von ysenwergk an solcher Tafeln zu vfassen geburt, des solichs vom gotshauß sundlich bezalt, und sol auch die Tafel vom gotshauß herauf gefurt, auch der meyster divil (= solange) er die Tafeln uffricht, mit kost verlegt werde. Doch so sol der gemelt meinster Tiel die Tafeln im furen auch mit aller bewarung versorgen: alles angeverde (= ane geverde, ohne Hinterhalt, ohne Betrug). Des alles dieser Zetel zwen gleichlichs ufeinander gesnitten und gleichenteil einer übergeben. Gescheen Sampstags nach Johanis baptiste Anna Dom L xxxx'.

von der Kirchenpflege bezahlt werden. Solange Riemenschneider in Münnerstadt zur Aufstellung der Schnitzereien weile, solle er volle Verpflegung erhalten. Als Anzahlung soll Riemenschneider am 8. Juli 1490 30 Gulden empfangen. In zwei Exemplaren ward der Vertrag ausgefertigt; die Schriftstücke wurden aufeinander gelegt und dann in je zwei Hälften zerschnitten, welche beiden Teilen übergeben wurden.

Interessant ist nun das Schriftstück [1], in welchem der Stadtrat dem Meister Til die genaue Vorschrift für die Arbeit, die er liefern sollte, gegeben hat. Zugleich übermittelt dasselbe die Belehrung, daß damals das Kunstverständnis im allgemeinen tiefer und eingehender war als in der Gegenwart — ungeachtet der Museen, Ausstellungen usf. Welche Gemeindevertretung wäre im 20. Jahrhundert imstande, eine so ausführliche Angabe über einen zu schaffenden Hochaltar zu machen?

Der Altarschrein [2], lautet die Anweisung, soll drei große geschnitzte Figuren haben. In der Mitte schwebe in einer öden Gegend die hl. Maria Magdalena empor, von je drei Engeln rechts und links unterstützt, während der siebente Engel über ihrem Haupt eine Krone hält. Maria selbst trage ein rauhes Gewand, ähnlich dem des hl. Johannes des Täufers. Im Mittelalter ward nämlich Maria von Magdala (= Maria von Bethania, vgl. Weber, Die vier heiligen Evangelien, Regensburg 1905, S. 337) als Patronin der reuigen Sünderinnen oftmals mit einem Fell um die Hüften oder nur bedeckt von ihren lang herabwallenden Haaren oder am ganzen Leibe behaart, wie mit einem Pelz angetan, dargestellt, sintemalen die Büßer Bart- und Haupthaar stehen ließen. Unter den Füßen Magdalenas soll ein schön gezierter Altar abgebildet werden und daneben eine Wüste mit Felsen, Steinen, Bäumen, Kräutern.

In dem Schreine soll stehen zur rechten Hand [3] der hl. Kilian im bischöflichen Gewand und mit dem Schwert in der rechten Hand. Der Märtyrerbischof († 689) ist der Hauptpatron der Diözese Würzburg.

---

[1] ‚Briff, wie man das taffel verdingt und meinster Dille davon geben hadt. Waß die Taffel um hochen Altar der Pfarrkirch zu Munerstadt zu schneiden und zu Mahlen, beedes zusammen'.

[2] ‚Zu anfangs sol die tafel drei groß geschnitten bilder haben in dem innerlichen corp (corpus) und sol in der mitte sten marien magdalen, wy sie die VII Engel in der wusteneiung auff erheben, in einem rawen gewant, wy man sant Johanes den tevfer malet, Und uff yeder seyten dey engel mit ausgestreckten leybern, und der sybent engel ob dem hewpt mit eyner kron, und unter iren fussen sol sten eyn altare, gezirt mit licht, lewcht vnd ander zirheyt, wy zu einem altar geburt, und neben dem altare eine Wustung mit felsen, steyn, bawmen, krewetrn und anderen'.

[3] ‚Ith. (= item) zu der rechten handt. In dem corpus sol sten der heylige sant Kilian mit eynem bischofflichen gewant und das swert in der rechten handt'.

In der linken Seite[1] des Schreins soll die hl. Frau Elisabeth stehen; die Landgräfin sei königlich geziert, weil sie eine ungarische Prinzessin gewesen ist; mit ihren Händen halte sie ein Weißbrot und eine zinnerne Kanne; vor ihr knie ein armer Mensch, der Almosen von ihr erfleht.

Über dem Mittelschrein waren ‚drei Gehäuse' vorgesehen[2]. In dem mittleren soll Gott Vater sitzen mit dem gekreuzigten Sohn auf seinem Schoße; über dem Haupte des letzteren schwebe der Heilige Geist in der Gestalt einer Taube. Für die Nische auf der rechten Seite ward eine schöne Marienstatue bestimmt[3]. In dem linken Tabernakel soll stehen der hl. Apostel Johannes[4].

Oben im Aufbau des Altares soll in einer Nische der hl. Johannes der Täufer stehen, angetan mit einem rauhen Gewand und mit dem Finger auf das Lamm weisend[5].

Darüber komme die Bekrönung mit Laubwerk[6].

Für die Predella[7] wurden die Brustbilder der vier Evangelisten mit ihren Symbolen bestellt. Ein Engel (vgl. die Karlstadter Kanzel) soll knien mit einem Pulte vor dem Apostel Matthäus, ein geflügelter Löwe mit einem Pulte vor dem hl. Markus, ein geflügelter Ochse mit einem Pulte vor dem hl. Lukas; ein Adler mit Pult erscheine vor dem Apostel Johannes.

Für jeden Flügel[8] des Magdalenenaltares waren zwei Vorgänge aus der Legende der Patronin für die Innenfläche in Relief darzustellen. Die vier, be-

---

[1] ‚Ith. zu der linken handt. Im corpus sol sten dy heylige Fraw sant Elsbethe mit koniglicher zyrheit, nachdem sie ein konigl. tochter gewest ist von Ungarn, und sol haben in ir handt eyn weißbrot mit einer zynen Kandel, und vor ir sol knyen eyn armer mensche, daß almoß von ir begert'.

[2] Ith. oben in dem tabernackel sollen sten drey gehewß, Und in dem mitter sol sitzen got Vater in seyner maiestat und ein crucifix in seine schoß, und der heylig geyst in gestalt einer tawben sweben obern hewpt des crucifix'.

[3] ‚Ith. zu der rechten handt — im tabernackel sol stehen ein hübsch marienbilde'.

[4] ‚Ith. zu der linken handt — im tabernackel sol sten der heylig sant Johanß der zwölfboth und evangelist, auch uff das zirlichst'.

[5] ‚Ith zu oberst im tabernackel in eynem besundern Gehewß der heylig sant Johanß der tewffer in eynem rawen kleydt; der sol dewten mit dem finger uff das osterlamp'.

[6] ‚Darob sol sten der knopff der tafel mit lewberg'.

[7] ‚Unden in dem sarch (Behälter) under dem corpus (Hauptteil) — darin sollen sten die vier evangelisten mit brustbilder, iglicher mit seyner gestalt, und vor eynem iglichem sol sten sein dire (Zeichen), nach dem die evangelisten, iglicher figuriert ist, also daß eyn engel soll knyen mit eynem pult vor sant Marx, eynosche knyende mit flugel mit eynem pult vor sant Lucas; eyn adler mit eynem pult vor sant Johannß'.

[8] ‚Ith. Dye bleter und flugel der tafel sollen Inwendig haben diese vier figuren, hie noch verzeychent, erhoben und gesniten foederlich (forderlich, beilaufftig, Schmeller, Bayer. Wörterbuch, 2, 1410) auff zwen oder drey finger hoch'.

reits skizzierten Figuren sollten ungefähr zwei oder drei Finger erhaben geschnitzt sein.

An dem Flügel auf der rechten Seite des Altares sollen in zwei Szenen geschildert werden: auf der oberen Tafel, wie die hl. Maria Magdalena beim Gastmahl im Hause Simons des Aussätzigen die Füße des Herrn salbt; auf der unteren Tafel, wie der auferstandene Heiland als Gärtner mit Grabscheit derselben erscheint [1].

An dem linken Flügel sollen ebenfalls in zwei Abteilungen zwei Vorgänge angebracht werden: oben soll der hl. Bischof Maximinus in bischöflichem Ornate der hl. Maria Magdalena, welche gewöhnliche Kleidung trägt, die Wegzehrung reichen; unten sollen Engel die heilige Frau Magdalena begraben [2].

Die folgende Urkunde [3] ist eine Quittung Riemenschneiders vom 9. Juli 1490. Darin erinnert er zunächst an den Vertrag, nach einem Aufriß den Hochaltar der Pfarrkirche zu Münnerstadt für 145 Gulden zu verfertigen, dann an das Versprechen, ihm an Kiliani 30 Gulden im voraus zu geben. Jetzt

[1] ‚Ith. an dem flügel zu der rechten handt der tafel sollen sten zwu figur: oben wy sant marien magdalen salbt der fuß X (Christi) ober dem disch in dem hawß symonis; Vnden dy erscheynung, wy xps (Christus) ir erschynen ist nach der aufferstehung mit eynem grabscheyt'.

[2] ‚Ith. an dem lincken flugel der tafel Inwendig sol oben sten, wy der heylig bischoff maximinus in bischoffligen gewant ir zeycht und gibt daß heylig sacrament vor dem altar, und sy sol anhaben von gewant gewolich cleydung. Ith. Unden an dem flugel sol sten, wy dye engel begraben die heylgen frawen sant marien magdalen'.

[3] ‚Ich Till Rimenschneider, bildeschnitzer, burger zu würzpurck, als mir zu vergangen tache die ersamen, weisen bürgermeister mit andern des rates und baumeister der pfarkirchen zu munerstat ein werk, eine taffel uff den hoen altar der benanten pfarkirchen gehorte (gehörend), nach anzeichnung einer fisur (visier) zu verfertigen umb hundert und funff und firzig gulden reinische angedingt haben, doran sie mir dann dreyssig gulden uff sant Kilians tag nechst vergangen (8. Juli 1490) zu geben werde versprochen und ufgschriben — alles nach eigentliche laut und sag zweier uffgeschnittenen Zetteln, die wir gegeneinander vbernomen haben, bekenne ich mit diser meinen eigenen hantgeschrifft vor allermenniglich, das mir die gemelten burgermeistere und rat und baumeister solche dreißig gulden vff sant Kilians tag nechst vergangen vor Datum des brieves on meinen schadten bezaldt haben, dorumb so sag ich sie für mich und alle meine erben, die alle je erben, und nochkomen solich dreyssig gulden gutte bezalung semplich quit, ledich und lose In krafft des brives, also das sie mir an solchen hundert und funff und firzig gulden lidlons für die gemelte Dafel noch nicht mer das hundert und funfzechen gülden schuldich pleiben werde, aber sach, das ich mit tode abginge, ehe ich solches werk zu machen angehoben hette, alsdann sollen mein nachgelassene Hausfrawe und erben jne solich dreyssig gulden unverzogentlich und on allen Iren schaden wider herawser geben und bezalen an (ohne) aller geverde (gewärde, Gefährdung). Des zu urkund han ich mein eygenes Insigel der schrifft des brives zu end gedruck, der geben ist am nechsten Freytag nach sant Kilians tage nach cristi geburdt virhundert und neunzigesten Jaren'.

bekennt er, diese 30 Gulden am 8. Juli empfangen zu haben, so daß nur 115 Gulden ihm noch zu zahlen seien. Zugleich versichert Til, im Falle seines Todes, ehe das Werk angefangen sei, sollen seine Hausfrau und Erben die 30 Gulden unverzüglich und ohne allen Nachteil zurückerstatten.

Am 24. Juli 1491 wandte sich Meister Til mit einem Bittschreiben[1] an den Deutschherrn Nikolaus Müller (latinisiert Molitor), er möge die Pfleger der Pfarrkirche veranlassen, ihm 10 Gulden von der ausgemachten Summe gegen die Quittung zu senden, welche er dem Boten zugleich mit dem Briefe mitgegeben hätte. Sein Gesuch begründet er mit der Angabe, er habe viel Holz und Bretter gekauft und auch noch bestellt, ferner arbeite er fleißig an dem Altare.

Die Quittung Riemenschneiders über diese 10 Gulden, welche er dem Boten zur Besorgung überlassen hatte, ist gleichfalls vom 24. Juli 1491 datiert[2].

Am 23. Januar 1492 bestätigt[3] Riemenschneider den Empfang von zwanzig Gulden, welche ihm Nikolaus Müller, Komtur des Deutschen

---

[1] Dieses Bittgesuch ist nicht lobenswert stilisiert und geschrieben; es lautet: ,Dem erwurdigen Herrn Her Nicklaussen Molitor, deutschen Ordens, meinem besunders lieben Herrn Mein freundlichen grus vnd gar gutwilligen Dinst zu aller zeit. Lieber Her, wist, das mir von den gnaden des allmechtige got wolt got (wohl geht). Desgleichen beger ich auch zu aller zeit von euch zu wissen. Lieber Her, ich pit euch gar freundlich, das ir so gutwillich wolt sein und mit den gozhausmeistern reden, das sie mir X gulden schicken wollen mit dissem zeichen des priffes, den ich bedarf so wol. Ich hab mer pretter und holz bestellet, das ich warttend pin, und hab ja forhin auch fil kaufft und pin auch fast (sehr) an der arbeit; die . . . habens wol gesehen. Hete ich er können pretter vberkummen, so hete ich er (eher) angehoben. Lieber Her, laßt mich nit mit der sürg (Sorge), da pit ich auch gar freundlich umb ir seelg auch wol, das das ev ein herbe zeit ist gewesen und noch ist, da der Gesind hat, das er gar fil muß haben. Disser pott, so auch ein zettel geben fur die gulden, so irs im gebt mit. Den gott sei mit uns allen. Geben an sant Jakobß abend (Vorabend, vigilia).

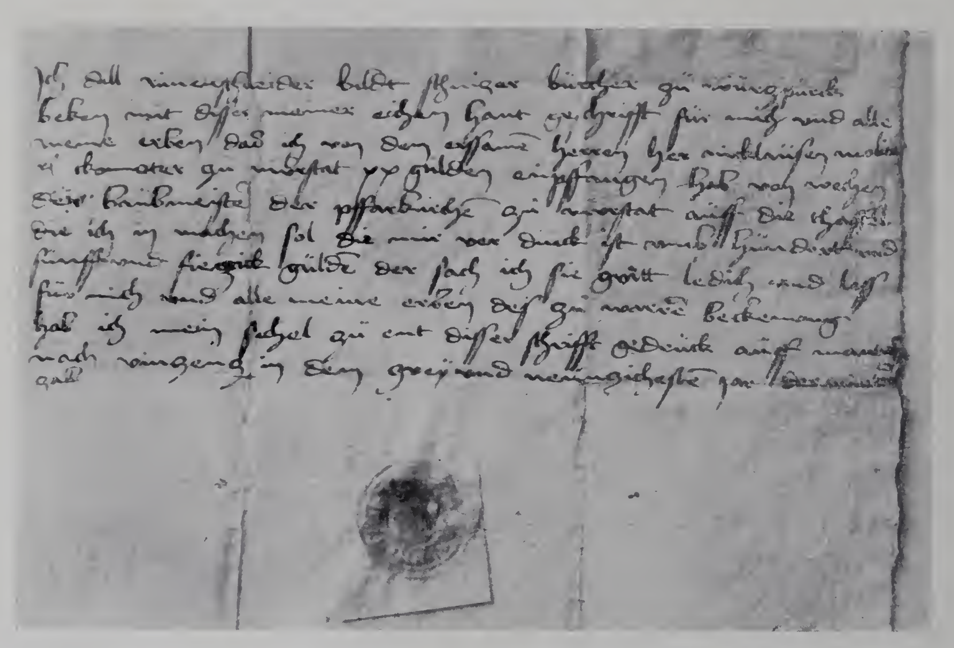
Till Rimenschneider, bildschnizer zu wirzpurck'.

[2] ,Ich Dill riemenschneider, bildeschnizer, pürger zu wirzpürch, beken mit disser meiner eichen Hantgeschrifft, das mir die erbern (ehrbaren) Hern des rattes der statt murstat X gulden an der arbet geben hoben, die ich in (ihnen) in der pfarrkirchen auff den hoch altar machen sol; der stelle ich sie quitt, ledich und loß für mich und alle meine erben, und des zu warer bekentniß hab ich mein sichel auf disse zettels gedrückt in dem ein und neunzichesten jar an Sant Jacobus abent'. Das Datum bei Streit (S. 21): ,25/7' ist irrig; denn ,Abend' ist ,Vorabend'. Grotefend, Handbuch der historischen Chronologie, S. 36.

[3] ,Ich Dill Riemenschneider, bildschniezer, bürcher czu Würezpurck, beken mit disser meiner eichen hantgeschrifft für mich und alle meine erben, das ich von dem erssamen herren her Nicklausen Molitoren, ckomotrer, xx gülden empffangen hab von wechen der baubmeister der pfarrkirchen czu Munnerstat auff die thaffel, die ich machen sol, die mir verdinck ist vmb hundert vnd fünff und fierczick gülden; der sach ich sie qvitt,

Ordens, auf Ersuchen der Baumeister der Pfarrkirche zu Münnerstadt für Arbeiten am Hochaltare übermittelt hatte.

Am 7. Juni 1492 quittiert Riemenschneider über 22 Gulden, am 12. Juli 1492 über zehn Gulden [1], welch letztere er durch Hans Stürmer und Michael Seufried im Auftrage des Rates und der Baumeister der Pfarrkirchen zu Münnerstadt für die Schnitzereien des Hochaltars empfangen hatte.



Handschrift Riemenschneiders. Quittung zum Hochaltar in Münnerstadt.

---

ledich vnd loß für mich vnd alle meine erben. Des czu warrer beckennung hab ich mein sichel czu ent dieser schrifft gedrück auf mantag nach Vinczenz in dem czvey und neunczichesten jar der mindern zall'. Achtes Programm des Wagnerschen Kunstinstituts der Universität Würzburg, herausgegeben von L. Urlichs. Daselbst wird diese Quittung aufbewahrt. — Die ‚minder jarzal' ist die Zeitrechnung innerhalb eines Jahrhunderts; vgl. Schmeller, Bayerisches Wörterbuch, 1, 1622.

[1] ‚Ich Dill Riemenschneider, bildschnitzer, bürger zu Würzburck bekenne mit disser meiner eichenen Hantschrifft für mich und alle meine erben, das mir die erssamen menner Hans Stürmer und michel seufridt X gülden an geldt geben haben von wegen des erssamen und weissen rates zu mürstat und baumeister der pfarrkirchen auf die thafel und werk, die ich ja machen sol auff den hoen altar irrer pfarkirchen. Der sach ich sie quitt, ledig und loß für mich und alle meine erben. Des zu warrer bekentnis hab ich mein sichil disser zettel zu end gedrückt auf dundertag nach sant Killianustach im LXXXXII jar'. Das Datum bei Streit (S. 21): ‚8/7' beruht auf Irrtum.

Die letzte Quittung ist am 30. September 1492 [1] ausgestellt. Darin bescheinigt Til den Empfang von 60 Gulden, so daß seine Arbeit, wie ‚verdingt ist', bezahlt worden war.

Übrigens macht die Summe (30+10+20+22+10+60 = 152 Gulden) 7 Gulden über den verabredeten Preis. Wahrscheinlich sind diese 7 Gulden der Ersatz für die Transportkosten und die Verpflegung Riemenschneiders sowie für die Auslagen für das Eisenwerk, welches bei der Zusammenfügung der einzelnen Teile des Altares Verwendung fand. Denn für alles dieses sollte nach dem Vertrage die Pfarrkirche besondere Zahlung leisten.

Schon unter Fürstbischof Julius Echter von Mespelbrunn (1573—1617) mußten wegen Baufälligkeit der Pfarrkirche Neubauten an derselben vorgenommen werden. Auch der Hochaltar ward einer Erneuerung unterzogen. Emmerikus Kratzer, Pfarrer zu Geldersheim und Dechant [2] des Ruralkapitels Münnerstadt, beschreibt denselben in seiner Relation vom Jahre 1613 in folgender Weise [3]:

‚Im Chor hat der Altar im Pedal die vier Kirchenlehrer, hübsch groß geschnitzt und gemalt. In der Mitte stehen die Büßerin Magdalena und bloß mit Haaren bedeckt, von sechs Engeln umgeben, welche sie erheben, dann Maria Magdalena [4] und an der Seite der Frankenapostel S. Kilian mit dem Schwerte. An den Flügeln des Altares sind Tafeln (halbgeschnitzt), welche die Geschichte darstellen, wie Magdalena die Füße des Heilandes salbt; ferner wie sie den Herrn im Garten befragt; wie die Büßerin Magdalena von einem Bischof die hl. Kommunion empfängt; und endlich ihr Tod und Begräbnis. Im Kapitäl: Gott Vater, seinen einigen Sohn im Schoße haltend, dann vielerlei Rollwerk, alles geschnitzt und durchbrochen.'

Aus dieser allerdings oberflächlichen und ungenauen Aufzeichnung geht hervor, daß Meister Til wohl im Einverständnisse mit den Auftraggebern die Predellabilder anders ausgeführt hat, als es der Vertrag vorgeschrieben hatte: er sollte die vier Evangelisten darstellen, und wir finden hier die vier Kirchenväter.

Der Hochaltar erscheint nicht mehr in ursprünglicher Gestalt. Die einzelnen Bildwerke sind jedoch, wenn auch zerstreut, größtenteils [5] erhalten.

---

[1] Sonntag nach Michaelis ‚in dem czwey und neunezichesten jar der mindren zall'.

[2] Tönnies (Riemenschneider, S. 69) macht den Landdechant zum ‚Domdechant'.

[3] Nik. Reininger, Münnerstadt, Würzburg 1852, S. 78.

[4] Neben der Hauptfigur Maria Magdalena stand sicherlich keine zweite Maria Magdalena; die Figur war vielmehr Elisabeth. Kratzer betrachtete entweder nicht genau die Statue, oder er schrieb die Schilderung aus dem Gedächtnisse nieder, und dieses war nicht verlässig gewesen.

[5] Falsch ist die Angabe (Walhalla, 6, 16): ‚Das Altarwerk ist in a l l seinen Teilen erhalten'.

Man hielt nämlich im 19. Jahrhundert die Darstellung der hl. Büßerin mit entblößten Brüsten für einen Altar einer Kirche für unpassend. Denn die religiösen Werke der bildenden Künste sind nicht für den einen und den andern ästhetisch gebildeten Gelehrten [1] bestimmt, sondern für die Gesamtheit des christlichen Volkes. Sie sollen sich für alle eignen: für Kinder und Erwachsene, für das weibliche wie das männliche Geschlecht; und sie sollen diesen allen nicht zur Unterhaltung, nicht zur Befriedigung der Neugierde dienen, sondern zur religiösen Erbauung [2]. ‚Für die Seele des Volkes und für die Seele des Kindes sei das Kunstwerk rein, erhebend und heilig wie ein Gebet.' [3] Wo es an erster Stelle um Andacht zu tun ist, da kann sogar ein unbedeutender Verstoß gegen die christliche Züchtigkeit und Sitte unmöglich anders als störend wirken. Vor der Kirche müssen daher alle Darstellungen ausgeschlossen sein, welche bei den einen sinnliche Empfindungen wecken oder fördern können, bei anderen Ärgernis geben. Und der Gottmensch hat seinen Wehruf über die Ärgernisse erhoben [4].

Darum ward am Magdalenenaltar eine große Veränderung vorgenommen. Der neue Hochaltar ‚wurde 1831 genehmigt und war 1834 vollendet'. [5] Die Statue der hl. Maria Magdalena wurde entfernt und durch ein Gemälde ersetzt. Die Figur kam in die Sammlung in Schloß Mainberg, bei deren Auflösung in das Bayerische Nationalmuseum zu München. Überflüssig wurden deswegen auch die sieben Engel. Zwei derselben befinden sich in der Riemenschneider-Abteilung des Bayerischen Nationalmuseums; die anderen fünf lassen sich nicht nachweisen. Die hl. Jungfrau Maria und der hl. Apostel Johannes, welche neben Gott Vater mit dem Gekreuzigten sicherlich als Trauerfiguren hoch oben standen, sind meines Erachtens in den beiden Figuren am Triumphbogen der Pfarrkirche zu erkennen; der am neuen Altare befindliche Johannes mit Kelch war wohl eine Einzelstatue, welche statt des trauernden Jüngers hier verwendet wurde. Die beiden Flügel wurden ebenfalls vom Altare getrennt. Zwei Tafeln wanderten in das Schloß Mainberg; bei der Versteigerung der Sammlung ward das Relief: ‚Christus erscheint der hl. Magdalena' für das Kaiser-Friedrich-Museum in

---

[1] Damit erledigt sich der Vorwurf von Tönnies (S. 70).

[2] Weber, Dürer-Studien, Regensburg 1907, S. 22.

[3] Kunstfreund 1907, S. 11.

[4] ‚Wer immer eines dieser Kleinen, die an mich glauben, ärgert, dem wäre es besser, daß ihm ein Mühlstein an den Hals gehängt, und er in das Meer geworfen würde'. Mark. 9,41.

[5] Reininger, Münnerstadt, S. 79. Die Angabe von Tönnies (S. 69) von ‚den fünfziger Jahren' ist irrig.

Berlin erworben, während ‚Das Gastmahl bei Simon' in Berliner Privatbesitz (B. Oppenheim) gelangte. Die zwei anderen Tafeln: ‚Die Kommunion und die Grablegung der hl. Maria Magdalena' blieben in Münnerstadt und wurden an der Chorwand der Pfarrkirche angebracht. Die Kirchenväter sind verloren gegangen.

Am neuen Altare sind noch Gott Vater mit seinem gekreuzigten Sohn am Schoße, der hl. Johannes der Täufer, der hl. Kilian und die hl. Elisabeth, wenn auch in veränderter Aufstellung, verwendet. Alle Figuren sind neu bemalt worden.

Der himmlische Vater mit vollem Barte sitzt in einer Art Nische. Er hält im Schoße den nur mit einem Lendentuche bekleideten Leichnam des Sohnes, dessen Haupt auf die rechte Schulter neigt und dessen Arme schlaff herabhängen. Der in sich zusammenbrechende Körper und die eingeknickten Beine geben ein Bild der Gewalt des Todes. Bei der hohen Aufstellung der beiden Figuren hatte der Künstler die sorgfältige Behandlung nicht für nötig gehalten.

Oben im neuen Altaraufbau sind als Gegenstücke der hl. Kilian und die hl. Elisabeth aufgestellt: ersterer ist allzu realistisch (Kopf unschön) gestaltet, in der letzteren gibt sich das Streben nach Idealität kund.

Der Frankenapostel trägt bischöflichen Ornat, dazu in der Rechten anachronistisch das Herzogsschwert der Bischöfe von Würzburg. Das ältliche Gesicht zeigt starke Falten. Die Albe und die Dalmatik mit langen parallelen Fransen [1] weisen allzu viele und eckige Brüche auf, während der an der Brust zusammengehaltene Chormantel in großem Zuge zu den Füßen niederfällt. Die Rundung des Stabes ist mit Krabben geschmückt. Alle Verzierungen an Mitra, Gewändern, Pedum und Schwert sind sehr sorgfältig behandelt.

Die hl. Elisabeth, eine fürstliche Erscheinung, steht in etwas ausgebeugter Haltung vor uns. Ihr Haupt bedeckt eine breite Haube, von welcher eine Sendelbinde [2] auf die rechte Schulter herabfällt und über die Brust zur linken Schulter sich hinzieht. Das Untergewand wird durch einen Gürtel zusammengehalten und ist in hübsche, schmale Falten gelegt. Um die Schultern hängt ein Mantel, der über den rechten Arm ruhig sich herabsenkt, vom linken Arm etwas aufgenommen wird, wodurch reiches Faltenspiel hervortritt. Sie

[1] Die Fransen sind nicht am unteren Rande des Saumes, sondern etwas weiter oben auf der Außenseite der Dalmatik befestigt. Adelmann nennt das Gewandstück ‚Mantel' (Walhalla, 6, 21).

[2] Langer Streif aus einem im Mittelalter viel gebrauchten Seidenstoff, namens Sendel, Zindel.

hält in der linken Hand eine Kanne, während sie mit der rechten einem Bettler ein Brot reicht. Dieser, in ein langes, gegürtetes Gewand gehüllt, kniet zu ihren Füßen und streckt die Linke nach dem Almosen aus, indem er sich mit der Rechten auf seinen Stock stützt. Der Arme ist als kleiner Mann mit spär-



Der hl. Kilian. Die hl. Elisabeth.
Münnerstadt, Pfarrkirche.

lichem Bart- und Haupthaar gebildet und mit feinem Naturverständnis ausgeführt. Überhaupt zeigt sich in der Gruppe liebevolle Sorgfalt.

Bode [1] bringt die Abbildung und schreibt dazu: ‚Die nebenstehende Abbildung gibt die bemalte Holzstatue einer hl. Elisabeth wieder, welche sich nebst dem Gegenstück, einem heiligen Bischof, in der Kirche zu Staßfurt

[1] Plastik, S. 175.

befindet. Beide Gestalten zeigen eine sehr eigenartige Mischung von Eigentümlichkeiten des Wohlgemut und des Riemenschneider. Den ersteren ist der unbekannte Künstler, der etwa um das Jahr 1500 diese Figuren gearbeitet hat, in Lebendigkeit des Ausdrucks und tüchtiger Durchbildung von Körper und Gewandung überlegen; und eine so lebendige Gestalt aus dem Volke, wie den kleinen Krüppel zu den Füßen der hl. Elisabeth, hat auch Riemenschneider kaum geschaffen'.

Aber die Figuren sind urkundlich als Schöpfungen Riemenschneiders bezeugt und bekunden zugleich seinen Aufenthalt in der Wohlgemutschen Werkstätte.

Da aber Wiederholungen geschaffen sein konnten, so reiste ich zur Untersuchung der Sache nach Staßfurt. Aber ich fand in den dortigen Kirchen keine Spur von solchen Werken; im katholischen wie im protestantischen Pfarrhause waren sie unbekannt, andere Herren (Bürgermeister u. a.) hatten keine Ahnung.

Bode hatte wahrscheinlich die Photographien der beiden Werke gesehen; aber auf diesen war eine falsche Ortsangabe gestanden [1].

Damit widerlegt sich auch die Ausführung bei Streit (S. 21): ‚Ganz gleiche Figuren der heiligen Elisabeth und des heiligen Kilian finden sich in der Kirche zu Staßfurt, und mag es wohl sein, daß dieselben von einem Gesellen Riemenschneiders, welcher nach jener Gegend ausgewandert ist, gefertigt wurden'.

Unten ist jetzt der hl. Johannes der Täufer, welcher früher ganz oben im Aufsatz stand, das Gegenstück zum Evangelisten Johannes. Über das härene Untergewand ist ein Mantel geworfen, welcher auf dem linken Arm aufliegt. Das Haupthaar ist lockig gebildet, der Bart kurz zugeschnitten. Mit der Rechten deutet der Täufer auf das Lamm, welches er auf dem linken Arme hält. Die Arbeit selbst war wegen der Entfernung vom Beschauer etwas nachlässig.

Der hl. Apostel Johannes erscheint als jugendliche Gestalt mit reichem Lockenhaar. Sein Untergewand fällt bis zu den unbekleideten Füßen in senkrechten Falten herab, während der Mantel hoch genommen ist. Die Rechte erhebt er segnend, die Linke hält den Kelch. Tönnies (S. 78) fügt hinzu: ‚Das Zeichen seines Martyriums'. Dieses versinnbildet jedoch ein mit siedendem Öle gefüllter Kessel, in welchen der ehrwürdige Greis geworfen, aber durch wunderbaren göttlichen Beistand nicht beschädigt wurde [2]. Der

[1] Mir selbst kam in die Hände die Photographie der hl. Elisabeth mit der Bleistiftaufschrift ‚Haßfurt'. Aus ‚Haßfurt' wurde leicht ‚Staßfurt'.

[2] Heiligen-Lexikon, 3, 280.

Kelch erinnert an die Legende: Irrgläubige überreichten dem hl. Johannes vergifteten Wein; dieser machte das Kreuzzeichen über den Becher, das Gift kam in Gestalt einer Schlange hervor, der Becher zerbrach. Johannes ähnelt in der Auffassung der Sandsteinfigur, welche Riemenschneider nebst 13 anderen Statuen für die Marienkapelle zu Würzburg in den Jahren 1502—1505 ausführte. Der Apostel gehörte nicht zum ursprünglichen Altar; denn dort stand



Gastmahl bei Simon. Jetzt in Berlin.

er mit der Mutter laut Auftrag neben dem Gekreuzigten, gewissermaßen unter dem Kreuze, und war demnach nicht mit Kelch und segenspendend dargestellt. Ein Wohltäter hatte wohl bei Meister Til das Bildwerk für einen Platz in der Kirche bestellt. Es ist aber nur eine Werkstattarbeit gewesen.

Die vier 143,5 cm hohen, 101,5 cm breiten, reich bemalten Tafeln der Flügel sind zerstreut worden. Es wird besser sein, wenn ich die vier gut erhaltenen Reliefs hier im Zusammenhange bespreche, zumal eine Tafel, weil in Privatbesitz, ihren Standort wieder wechseln kann.

Das erste Relief, welches ursprünglich am rechten Flügel oben angebracht war, ist jetzt zu Berlin in der Sammlung B. Oppenheim [1].

Dasselbe stellt das Mahl in einem Gemache des Hauses des Simon des Aussätzigen [2] in Bethania dar. Es war die Sabbatmahlzeit, welche besonders feierlich dem Heilande zu Ehren im Hause Simons angerichtet wurde [3]. Christus, mit kurzem Bart, aber langem, gewelltem Haupthaar, sitzt, die Hände vorstreckend, mit dem vom Tode erweckten Lazarus, gekennzeichnet durch das weite Schweißtuch, das Haupt und Hals umschlingt [4], mit dem behäbigen Gastgeber Simon und Judas Iskariot am gedeckten Tisch, auf welchem man in der Mitte eine Platte mit Braten, rings verteilt Brote und Messer sowie Becher bemerkt. Der im Hintergrunde stehende Johannes versieht das Amt des Dieners und schenkt mit der Rechten aus einer Kanne Wein in den Becher, welchen er mit der Linken umfaßt. Im Vordergrunde kniet vorwärts gebeugt Maria Magdalena und trocknet mit ihrem Haare den rechten Fuß des Meisters, während neben ihrer linken Hand das Salbgefäß auf dem getäfelten Boden steht. Sie ist eine hübsche, jugendliche Erscheinung, gehüllt in ein Untergewand, über welches ein Mantel weit nach vorne herabfällt; ein weißes Kopftuch bildet einen angenehmen Gegensatz zu dem goldigen Haare [5], das wellenförmig über ihren Rücken sich hinzieht. Soeben hatte Judas in abgewendeter Haltung die Worte gesprochen: ‚Warum hat man diese Salbe nicht verkauft um 300 Denare und den Armen gegeben?‘ Jesus antwortet: ‚Was belästigt ihr dieses Weib? Denn sie hat ein gutes Werk an mir getan. Denn allezeit habt ihr die Armen bei euch; mich aber habt ihr nicht allezeit. Denn indem sie diese Salbe über meinen Leib ausgoß, hat sie es zu meinem Begräbnisse getan‘. Der Eindruck der Rede Jesu ist in feiner Weise, namentlich in den Bewegungen der Hände, gegeben. Staunend wendet sich Simon zum Herrn. Die Köpfe sind charakteristisch und schön, insbesondere der teilnahmsvolle des Lazarus; die Ausfüh-

---

[1] Benoit Oppenheim, Originalbildwerke aus meiner Sammlung, Berlin 1907.

[2] Weber, Die vier hl. Evangelien, Seite 334.

[3] Markus 14, 3 ff. Johannes 12, 1 ff. Als Befreundeter des Hauses nimmt hier Lazarus, Gegenstand und lebendiger Zeuge eines der höchsten Wunderwerke Jesu, einen Ehrenplatz am Tische ein, während nicht Dienerinnen des Simon, sondern die Schwestern des Lazarus, Martha und Maria, das Ehrenamt üben, den Hausherrn bei Bewirtung des Heilandes zu unterstützen. Matthäus 26, 6 ff.

[4] Joh. 11, 44: ‚Sogleich kam der Verstorbene heraus, gebunden an den Füßen und Händen mit Grabbinden; auch sein Angesicht war mit einem Schweißtuche umbunden‘. Vgl. das Bild des Lazarus im weißen Gewande, aber noch mit dem Schweißtuche um das Haupt in der ‚griechischen Kapelle‘ der Katakomben der hl. Priscilla. Weber, Die Römischen Katakomben, 3. Aufl. Regensburg 1906, S. 113.

[5] Maria wird blondes Haar zugeschrieben. Stadler-Ginal, Heiligen-Lexikon, Augsburg 1875, 4, 29.

rung der Gewänder und des Details verrät peinliche Sorgfalt. Die Reliefdarstellung befriedigt den Beschauer, ja erweckt Gedanken an die geistreiche Behandlung der Finger in dem Abendmahle Lionardos.

Auf der zweiten Tafel, welche den unteren Teil des rechten Flügels gebildet hatte und jetzt im Kaiser-Friedrich-Museum zu Berlin sich befindet, ist



Der auferstandene Heiland erscheint der hl. Magdalena.
Jetzt in Berlin.

Maria Magdalena in einem grasbewachsenen, umzäunten Garten vor dem Heiland in die Knie gesunken, welcher vor ihr in Schurz und Mantel steht. Die Linke auf das Salbgefäß am Boden legend, schaut sie zum Herrn auf, welcher die Siegesfahne in der Linken trägt. Sie langt mit der Rechten nach ihm, aber dieser macht mit seiner Rechten eine abwehrende Bewegung. Die Darstellung bezieht sich auf die Worte des Auferstandenen: ‚Berühre mich nicht‘.[1] Die Auffassung der niedergesunkenen Gestalt, ihre Gewandung und ihre Haare gleichen der Ausführung auf der ersten Tafel. In unruhiger Bewegung er-

[1] Noli me tangere. Joh. 20, 17.

scheint der weite Mantel, welcher die rechte Schulter und Brust des Erlösers frei läßt. Abseits, hinter der Gartenpforte in felsiger Landschaft, am Eingange einer Grotte, sitzt Petrus schlafend, mit der Linken den Kopf stützend und mit der Rechten ein Buch haltend, in kleiner Gestalt. Die Farbenreste stammen von späteren Erneuerungen, alt sind nur die mit schwarzer Farbe lavierten Augensterne. ‚Der Künstler brachte sie wohl an zur Beurteilung der Wirkung,



Die hl. Kommunion der hl. Magdalena.
Münnerstadt, Pfarrkirche.

bevor er die Farbe auftrug' (B. Oppenheim). An den Händen sind Ergänzungen vorgenommen.

Die zwei Schnitzwerke des linken Flügels befinden sich noch im Chore der Pfarrkirche zu Münnerstadt.

Das dritte, ursprünglich oben am Flügel befindliche Relief zeigt die Kommunion der hl. Maria Magdalena in einer steinigen Wüste. Der hl. Bischof Maximinus [1] schreitet in der Mitte des Bildwerkes; er ist im Ornate

[1] Urkunden des Klosters Vezelay aus dem Ende des 11. Jahrhunderts bezeichnen Maximin als Jünger Christi, der nach dem Tode des hl. Stephanus mit Maria Magdalena

dargestellt: die Albe erscheint silbern, die Dalmatik rot mit grünen Fransen, das ebenfalls befranste Pluviale [1] golden, Mitra sowie Schuhe rot. Er bringt die hl. Wegzehrung, indem er in der Linken die Patene, in der Rechten die hl. Hostie hält, welche mit einem strahlenförmigen Goldkranz umgeben ist. Vor dem Nachfolger der Apostel kniet auf einem viereckigen Steine Maria Magdalena, deren schlanker Körper mit Ausnahme der Ellenbogen- und Kniespitzen, der Hände und Füße mit goldenem Haare bewachsen ist. Ihr liebliches Gesicht umrahmt reiches goldenes Haar, das über Brust und Rücken in welligen Strähnen fast bis zu den Knien niederfließt. In inniger Andacht faltet sie die Hände, vorwärts blickend, um das hochwürdigste Gut zu empfangen. Wirklich ist diese kniende Frauengestalt ein von zarter Anmut umflossenes Gebilde. Der Sakramentsspendung hatten sich betend noch fünf Männer angeschlossen. Zunächst hinter dem Bischofe steht ein spitzbärtiger Mann, mit einem Rosenkranz in den Händen; seinen Kopf deckt ein schwarzer, silbergeränderter Hut, sein dunkelgrüner Kittel mit goldigem Saume liegt lose dem Körper an; am Arm erscheint das Hemd silbern mit rotem Bausche; die Stiefel reichen bis über die Knie. Dieser schaut bewundernd zu dem seitwärts stehenden, unbebarteten Manne, welcher mit großer Andacht dem hl. Vorgange folgt. Er trägt ein silbernes mit goldenen Streifen versehenes Gewand, dessen Falten in der Tiefe blaugrün schimmern, eine silberne Mütze und braune Spitzschuhe. Hinter diesen beiden Figuren schauen noch die Köpfe von drei Personen ganz oder teilweise hervor. Den Hintergrund bildet oben auf der einen Seite ein Stadttor mit Mauern und Gebäulichkeiten, auf der andern Felsen und ein kahler Baum.

Das vierte Relief, das untere des ehemaligen linken Flügels, stellt die Bestattung der hl. Maria Magdalena dar. In der Mitte steht in schräger Richtung auf felsigem Untergrunde der Sarg; in diesen läßt der hl. Bischof Maximin, in gleicher Tracht wie auf dem vorigen Bilde, in vorgebeugter Stellung die ruhig Entschlafene gleiten, nachdem er dieselbe an den beiden Beinen unter den Knien gefaßt hatte. Bei dem Liebeswerke helfen ihm drei geflügelte Engel, von denen die beiden zur rechten und linken Seite der Büßerin silbern gekleidet sind, der zu Häupten mit einem goldenen Gewande

---

nach Marseille gekommen und als erster Bischof von Aix an der Seite Magdalenas begraben worden sei, welche ihm einige Jahre vorher in die Ewigkeit vorausgegangen. Die Grotte S. Beaume soll in Frankreich der Aufenthaltsort der Heiligen gewesen sein. Studien und Mitteilungen, 16, 466.

[1] Das Kleid ist kein ‚Meßgewand' (Tönnies, S. 73), sondern ein Vespermantel, welcher an der Brust durch eine Schließe zusammengehalten wird und links und rechts von den Schultern herabfällt.

ausgezeichnet ist, indem sie den Oberkörper tragen. Maria, in Haaren gehüllt wie auf der vorigen Platte, ist ein Gebilde von holdseliger Anmut. Die Augen des schönen, sanftmütigen Gesichtes sind geschlossen, die Hände ruhen gekreuzt auf dem linken Oberschenkel. Im Hintergrund steht rechts vom Bischof in Andacht versunken ein Mann aus dem Volk; ein weites Gewand in langen Falten umgibt den frommen Beter, wie auf dem vorigen Bilde.



Begräbnis der hl. Magdalena. Münnerstadt, Pfarrkirche.

Die beiden Münnerstädter Schöpfungen, welche ‚von einer naiven Auffassungsweise und von einer weichen, ans Melancholische streifenden Stimmung' [1] Bekenntnis ablegen, haben nicht mehr die alte Bemalung; sie wurden bei der Erneuerung des Hochaltares ebenfalls aufgefrischt.

Alle vier Bilder verraten Aufmerksamkeit und Fleiß. Zwar stören den Eindruck die knitterige Behandlung der Gewänder, die etwas zu langen Unterkörper der Figuren, die manchmal bunte Bemalung, der wenig ausgeführte

[1] Henner, Altfränkische Bilder, 1902.

landschaftliche Hintergrund; doch ziehen sie den Freund und Kenner mittelalterlicher Bildwerke an.

An der Wand zwischen den ersten eingemauerten Säulen des Mittelschiffes und dem Chorbogen der Pfarrkirche sind die schmerzhafte Mutter und der hl. Evangelist Johannes auf gotischen Sockeln aufgestellt.

Die Holzstatuen hatten sich ehemals oben auf dem Hochaltare zu seiten des Gekreuzigten als Trauerfiguren befunden. Sie verloren später ihre Stellen, wurden steinfärbig angestrichen und in die Nischen am Portale der im Anfange des 18. Jahrhunderts erbauten Talkirche übertragen. Da sie daselbst Wind und Wetter preisgegeben waren, wurden sie im Jahre 1889 entfernt, neu gefaßt und an den jetzigen Ort versetzt. Beide Figuren waren wegen der beabsichtigten hohen Aufstellung mehr Gesellenhänden überlassen worden. Das tritt besonders bei dem Apostel Johannes zutage.

Derselbe steht da in edler Haltung, barfuß und barhäuptig. Das bartlose, mit breitem Lockenschwall umgebene, schmerzerfüllte Gesicht neigt sich sanft nach der rechten Schulter. Er ist angetan mit einem Unterkleide, dessen Halsausschnitt und Brustöffnung umsäumt sind, und welches bis unter die Waden fast faltenlos hinabreicht. Von den Achseln senkt sich der Mantel rechts und links hinab und endet in einen spitzen, umgeschlagenen Zipfel. Auf der linken, flachen Hand steht ein Buch, welches er mit der rechten hält. Das Fleisch ist hier härter behandelt, und die Falten des Mantels wirken unruhig.

Von der Kunst des Meisters ist mehr abhängig die in gotischer Biegung dargestellte Schmerzensmutter. Namentlich weist das von Kopf- und Kinntuch umrahmte Antlitz in der Behandlung der Augen, der Nase und des Mundes auf die Art Riemenschneiders hin. Die Hände sind zart gearbeitet: Die rechte Hand ergreift das freifallende Ende des Kopftuches, die linke drückt den aufgerafften Mantel an den rechten Unterarm, weshalb er auf der rechten Seite nur bis unter die Knie reicht, während er auf der linken Seite den Boden berührt. Das lange Unterkleid läßt die Spitze eines Fußes ein wenig hervorschauen.

Tönnies (S. 202) schreibt im Anschluß an Streit (S. 22): ‚In Münnerstadt hat eine Predigtkanzel von Riemenschneider in der Pfarrkirche gestanden, mit einer Schneckenstiege, von der jedoch nichts mehr erhalten ist'. Aber keine urkundliche Nachricht bestätigt die Mutmaßung Streits. Natürlich hatte die gotische Kirche zur Zeit Tils schon eine Kanzel gehabt.

In Oberschwarzach nimmt man eine 135 cm hohe, polychromierte Statue des hl. Sebastian für Riemenschneider in Anspruch. Der Märtyrer, welchen ein um den Hals geschlungener Mantel einigermaßen umhüllt, ist an

einen Baumstamm gefesselt. Die ziemlich gut erhaltene Figur gehört nur der Schule an.

In der Pfarrkirche zu Obersinn befindet sich auf einem Sockel an der Wand der Evangelienseite des Schiffes die neugefaßte Holzstatue des hl. Wolfgang. Die Figur stammt aus der im Jahre 1858 abgebrochenen Kirche. Der Bischof ist stehend dargestellt mit der Mitra auf dem Haupte, einer Kirche zu seinen Füßen. In der Rechten hält er ein Buch, in der Linken den (ergänzten) Stab. Der Kopf zeigt edle Züge, über die sich Schwermut breitet. Die Gewandung weist Anordnung und Verzierung in Riemenschneiderscher Art auf. Man kann das Bildwerk der Tilschen Schule zuerkennen.

In der Michaelskirche zu Ochsenfurt gehören die beiden Statuen: der hl. Erzengel Michael und der hl. Märtyrer Sebastian, welche Riemenschneider zugeschrieben wurden [1], nicht demselben an. Es spricht sich zwar große Kunstfertigkeit in den geschnitzten Holzfiguren aus, aber die Unruhe und das Streben nach Wirkung auf den Beschauer liegen dem Meister Til ferne.

Aus der Rechnung des Ochsenfurter Gotteshauses vom Rechnungsjahre 1514—1515 [2] erhellt, daß Riemenschneider beauftragt wurde, ein Tabernakel zu dem Taufstein in der Pfarrkirche zu verfertigen. Er empfing 24 Gulden. Auch kam die Kirchenverwaltung für die Zehrung des Meisters Til bei der Andingung mit 3 Pfund und 2 Pfennigen auf. Unter dem Tabernakel ist das ganze hölzerne Gehäuse für das Taufbecken zu verstehen; denn er erhält dreimal soviel, als er für den hölzernen Stuhl und Herrichtung der Platte zum Tische des Würzburger Stadtrates empfangen hatte. Aber das ehemalige Werk ist nicht das gegenwärtige, welches aus Metall besteht [3]. Wahrscheinlich hat die Arbeit des Meisters Til den Ochsenfurtern so gut gefallen, daß sie dieselbe als Modell nach Nürnberg schickten und dort in Erz gießen ließen. Die Vischersche Gießhütte hielt sich jedoch nicht genau an die gegebene Form. Namentlich verraten die Reliefs in den acht Feldern des

[1] Vgl. Streit, Riemenschneider, S. 22.

[2] ‚Gotshuß Rechnung. Ao XIIII ad XV tu. XXIII guld meister Dilen von Wurzburg von dem tabernackel vber dem taufstein zu machen. III Pfund II d hat meister Dyel verzert, da Im der tabernackel anngedingt ward‘. Nr. 13 832 des Würzburger Kreisarchivs.

[3] J. B. Kestler, Beschreibung von Ochsenfurt, Würzburg 1845, S. 130 schreibt darüber: ‚Der Taufstein, ein schönes Werk von Messingguß von einem noch unbekannten Meister, wiegt 9½ Zentr, hatte seinen Stand anfänglich unter dem Orgelbogen, wurde im Jahr 1674 auf Kosten des Rathsherrn Georg Rößlein gereinigt, an die zweite Säule linker Hand unfern des Johannis-Altares versetzt und im Jahre 1842 diesem Altare noch näher gerückt.‘

Mittelstücks [1] — edle und würdevoll durchgeführte Heiligengestalten in halber Figur — eine andere Auffassung. Doch könnte der Wechsel zwischen Gotik und Renaissance ein Versuch Riemenschneiders sein. Als Bekrönung des Fußes sind die Sinnbilder der vier Evangelisten angebracht — ein dem Würzburger Künstler geläufiges Thema. Unten an den Ausläufern des Fußes halten vier kleine Löwen — echte Tilsche Gedanken — Schilder mit dem Wappen der Stadt.



Taufbecken zu Ochsenfurt.

Das ganze Gebilde spricht durch geschmackvolle Anordnung und feine Ausführung an. Der Deckel ist neu.

Eine tüchtige Arbeit ist die neu gefaßte Lindenholzfigur des hl. Nikolaus in derselben Kirche. Er ist stehend im bischöflichen Ornate dargestellt. Die Art der Behandlung der Gewänder weist auf den Meister selbst hin, jedenfalls auf seine Werkstätte.

Das Sakramentshaus in der nämlichen Kirche ‚hat man wohl mit Unrecht dem Meister abgesprochen', [2] wenn es auch in der Ausführung Ge-

---

[1] Gott Vater, Maria, Katharina, Barbara, Elisabeth, Bonifaz, Wolfgang, Andreas.

[2] Bode, Plastik, 74. Auch die Zeit der Errichtung von 1496—98 (laut Rechnungen) stimmt zu Til.

sellenhände verrät. Es war ursprünglich im Chore nächst dem Bogen aufgestellt [1], aber im Jahre 1773 wurde es vom Bildhauer Johann Steuerwalt zu Kitzingen um 50 Taler in das Schiff versetzt; dabei mußte er sich verbindlich machen, für das Werk mit seiner fahrenden und liegenden Habe zu haften, wenn es beim Abbruch und bei der Aufrichtung Schaden leiden sollte. Von diesem ‚Turme oder Tabernakel, gefertigt von Hans Tilman Riemenschneider', bemerkte der genannte Bildhauer: ‚Es sei ein altes und zierliches und eben wegen seines alterthums sehr schätzbares Wesen'. Dasselbe erscheint als ein hoher gotischer Bau mit Figuren und vielen Zieraten. Der Sockel (mit vorgelegten Säulchen) ist vierseitig; die drei der Kirche zugewendeten Seiten sind mit Statuetten geschmückt. Im Jahre 1882 notierte ich mir: die hl. Wolfgang mit Stab und Kirche, Andreas mit Buch und Kreuz und Kilian mit Schwert und Pedum. Schade, daß diese 71 cm hohen Figuren, welche die Riemenschneidersche Weise bekundeten, bei Erneuerung der Kirche verschwanden. Jetzt sind an ihre Stelle drei moderne betende Engel getreten. Das Kapitäl des Sockels weist reiches Maßwerk und Eselsrücken auf. An der daraufliegenden Tragplatte des eigentlichen Tabernakels sind an den Ecken vier Schilde mit den Marterwerkzeugen des Erlösers angebracht. Am Behältnisse stehen auf durchbrochenen Konsolen, deren Ornament an Til selber gemahnt, unter Baldachinen vier Heilige: der Apostel Johannes, die Märtyrin Katharina mit dem Schwert, Johannes der Täufer mit dem Lamm und die Märtyrin Barbara mit dem Kelche. Diese Figürchen erinnern — abgesehen von der allgemeinen Anlage — wenig an Riemenschneider; sie waren wohl nach Zeichnungen zur Ausführung einem Gesellen anvertraut worden, welcher erst seit kurzem Aufnahme in die Tilsche Werkstätte gefunden hatte, oder es hatte die Neuaufstellung des Sakramentshauses eine Überarbeitung, wenn nicht Erneuerung der Gestalten, veranlaßt. Am Tabernakelkasten, welcher durch schönes Gitterwerk geschlossen ist, liest man auf zwei Spruchbändern die zwei Verse der herrlichen Sequenz des Fronleichnamstages:

Ecce panis angelorum,
Factus cibus viatorum [1].

Den oberen Abschluß des Tabernakels bilden spätgotische Formen. Die vier Ecken belebt je ein Eselsrücken aus knorrigen Ästen. Der weitere Aufbau besteht aus einem Mittelstamm mit sechzehn ihn umgebenden Säulchen; an jenem erheben sich auf Kragsteinen unter Baldachinen Christus als Schmerzensmann zwischen den Trauergestalten der Mutter Maria und des Jüngers Johannes. Darüber erscheint ein zierliches Mittelglied, aus welchem ein stär-

[1] J. B. Kestler, Ochsenfurt, S. 139.

[2] Seht das Brot der Engel, geworden zur Speise der Erdenpilger.

kerer Stamm und acht enger gestellte Säulchen emporwachsen. Am Stamm befinden sich zwei Nischen; von den dazu gehörigen Figuren ist das Christkind erhalten; drei von den Säulchen haben je zwei Nischen; zwei der entsprechenden Figürchen sind verloren gegangen. In sich verjüngender Weise steigt das Werk in zwei Stockwerken bis zur Blume auf. Das kunstvolle Gebilde reicht beinahe bis zur Decke. Gegenwärtig ist es mit einer braunroten Farbe angestrichen; die Verzierungen sind vergoldet, freilich ward auch hier in einzelnen Fällen die hellrote, blaue und grüne Farbe verwendet.

Die hl. Jungfrau mit dem göttlichen Kind auf einem reich ausgeführten Postament an der Außenseite des Ochsenfurter Rathauses wurde wegen ihrer edlen Gestalt, würdigen Haltung und der Zeit — des Jahres 1498 — dem Würzburger Meister zugewiesen. Aber die Statue hat so wenig von den charakteristischen Eigentümlichkeiten Riemenschneiders: der Bildung des Kopfes und der Brust, der Hände, der Gewandfalten, daß sie ihm abgesprochen werden muß. Sie gehört wohl einem Zeitgenossen an, welcher Werke Riemenschneiders kannte, aber seine Selbständigkeit bewahrte.

Der hl. Urban, ein Hochrelief aus Holz, im Besitze der Kirchenverwaltung Pfaffenhausen, zeigt nur den vom Meister Til abhängigen unterfränkischen Schulcharakter. Vgl. Katalog der Ausstellung vom Jahre 1893 zu Würzburg, Nr. 1264.

In der Pfarrkirche zu Rimpar steht der Grabstein des Ritters Eberhard von Grumbach, der die Würde eines fürstbischöflichen Rates und Hauptmanns bekleidet hatte. Er gehörte der jüngeren Rimparer Linie an und war mit Martha Zollnerin von der Hallburg verheiratet. Der durch sein leidenschaftliches politisches Treiben und sein tragisches Ende zur traurigen Berühmtheit gelangte Wilhelm von Grumbach war sein Enkel. Eberhard starb am 7. August 1487[1]. Das Monument stellt den Ritter in überlebensgroßer Figur dar. Seine Haltung hat zwar etwas Gezwungenes, und man hat das Gefühl, als ob der bartlose Ritter mit seinen spitzen Schuhen unsicher auf dem Löwenrücken stehe; aber mit vorzüglicher Meisterschaft ist die imposante Rundgestalt bis in die kleinsten Einzelheiten der Tracht durchgeführt und dem steifen ritterlichen Kostüm der Zeit doch der Ausdruck eines straffen, heldenhaften Wesens abgewonnen. Er hält in der Rechten einen Streitkolben; die Linke senkt sich auf die Parierstange des Schwertes. Auf der Brust hängt eine Ordenskette, deren einzelne Glieder, durch eine Rosette getrennt, jedesmal mittels eines durch ein Band in Form eines S gesteckten Schwertes gebildet sind. Es ist der von Guy von Lusignan, König von Cypern, gestiftete Orden

---

[1] Die Inschrift besagt: ‚Anno dni MCCCCLXXXVII an sant Affratag starb der Gestrege vnd vest her Eberhart vo Grubach zu rimpar; dem got gnade a‘.

vom Schwert oder vom Stillschweigen, welchen der Verstorbene auf einer Wallfahrt zum Heiligen Grab erhalten haben mag. Außer dem Kleinod dieses Ordens hängen noch an der Kette die Zeichen der fränkischen Rittergesellschaften der Fürspange [1] und des Bären. Obwohl der Künstler beim Ritter ein Porträt (die Nase spricht dafür) erstrebte, so ist dennoch der Löwe, welcher



Ritter Eberhard von Grumbach.
Rimpar, Pfarrkirche.

zu seinen Füßen liegt, nicht der Wirklichkeit entnommen; er hat eine kahle Stirne und kleine Ohren und erscheint äußerst gutmütig.

[1] Der Fürspänger-Orden war zu Ehren der Jungfrau Maria von Kaiser Karl IV. im Jahre 1355 auf dem Reichstage zu Nürnberg gestiftet worden; sein Zeichen war eine goldene Gürtelspange, sinnbildlich die Gürtelschnalle der seligsten Jungfrau. In Würzburg bestand auch vom Jahre 1392—1602 die Gesellschaft der Fürspänger. Der Zweck der Vereinigung war Verehrung Mariens, die Verherrlichung des Leichenbegängnisses der verstorbenen Mitglieder und die Unterstützung der Einverleibten.

In der Kreuzkapelle bei Rohrbach wurde an der Wand der Evangelienseite eine Pietà zwischen 2 Bischöfen angebracht. Die Mutter ist sitzend gebildet; ein schönes Gesicht, mit herrlich drapiertem Kopftuch und reizend gefalteten Kinntuch eingefaßt, zeichnet sie aus. Auf ihren beiden Knien liegt der mit vergoldetem Schamtuche bekleidete, dornengekrönte Sohn steif ausgestreckt. Beide Gestalten sind gedrungen; sie haben, insbesondere die hohe Brust des Erlösers, keinen Anspruch auf Riemenschneider, wenn auch der Kopf Mariens ein Meisterstück von hoher Vollendung ist. Die beiden Bischöfe entsprechen einander in Größe (145 cm) und Haltung; sie sind stehend im Ornate: in Albe, Dalmatik, Pluviale, Mitra, deren Bänder rechts und links auf die Schulter fallen, abgebildet. Der hl. Kilian führt in der Rechten das Schwert, die Linke faßt mit dem Tüchlein den Stab. Der hl. Burkard hält mit der Rechten das Tüchlein, der Stab fehlt; die Linke drückt ein Buch an die Seite. Sämtliche Figuren sind neugefaßt; irrtümlich ist Burkards Albe rot gemalt. Ich kann die Gebilde nicht Riemenschneider zuerkennen; sie gehören nur seiner Schule an, vielleicht dem Schüler Hans Gottwalt im nahen Lohr.

Die Westwand der Pfarrkirche zu Roßbach bei Kleinwallstadt ziert eine schöne, 1,80 m hohe Holzfigur einer Mutter Gottes mit dem Kinde. Sie steht in sanfter Biegung, den linken Fuß auf die Mondsichel setzend. Ihr schmales, längliches Gesicht ist von üppigem Haar eingefaßt, das den Rücken hinabfällt. Auf ihrem Haupte liegt ein flaches Tuch, welches über den linken Oberarm gegen die Brust sich hinzieht. Gehüllt ist Maria in ein langes Unterkleid, welches über den Füßen reiche Falten und Fältchen bildet. Das Obergewand ist hübsch drapiert und zeigt nahe Verwandtschaft mit dem der emporschwebenden Jungfrau im Mittelbilde des Creglinger Altares. Rückwärts senkt sich noch ein Mantel in langen Zügen rechts und links herab. Sie trägt das unbekleidete Kind liegend auf den Armen, indem sie mit der linken Hand das linke Beinchen hält, mit der rechten das Kind unter dem rechten Ärmchen faßt. Dieses berührt mit der gesenkten Rechten das Ende des Kopftuches, während das gerade gestreckte Ärmchen zum Mantel langt. Die Bildung des Kopfes und die Anordnung des Haares der Mutter und das linke, allzu kurze Ärmchen des Kindes sowie der überreiche Faltenwurf am Unterkleide weichen etwas von der Art Riemenschneiders ab, doch ist die Figur in der Werkstätte Tils entstanden und mit seiner nachhelfenden Hand geschaffen. Die Krone und das Lendentüchlein des Kindes waren spätere Zugaben.

‚In der Klosterkirche zu Schönau bei Gemünden eine Madonna mit Jesuskind und die beiden heiligen Johannes.‘ Mit diesen Worten eignet Streit (Riemenschneider, S. 27) dem Meister Til die genannten

Figuren zu. Aber die Gebilde sind so minderwertig, daß man ihnen zuviel Ehre erweist, wenn man sie auch nur als Werkstattsbilder erklären wollte.

In der Pfarrkirche zu Seinsheim (Marktseinsheim) befindet sich Unsere Liebe Frau (aus Lindenholz, 145 cm hoch), welche bereits in der früheren Pfarrkirche gestanden war. Der anmutige Ovalkopf der Mutter scheint in Gedanken über das Geheimnis versunken, welches sich in dem Sohne, den sie auf dem Arme hält, enthüllt. Reizend fällt von ihrem bedeckten Haupte der Schleier über die rechte Schulter auf die Brust herab. Die Haare sind lieblich angeordnet und sehr sorgfältig ausgeführt. Die Gewandung hat großen Wurf, ist jedoch nicht frei von eckigen Brüchen. Ergänzt sind der linke Arm, das Jesuskind und die Fingerspitzen der rechten Hand. Sonst ist die auf der Mondsichel stehende Gottesmutter sehr gut erhalten, da das Holz mit feiner Leinwand überzogen und polychromiert war. Die jetzige Fassung ist neu. Die Figur gehört zu den besseren Werkstattsarbeiten, wurde aber unter Überwachung des Meisters geschaffen.

Wichtig ist das herrliche Kruzifix zu Steinach an der Saale, weil wir über dasselbe urkundlich [1] genaueres wissen. Es wurde von ‚meyster Dyln' im Jahre 1516 geschaffen unter Fürstbischof Lorenz von Bibra und Kaiser Maximilian I., zur Zeit, als Albrecht, Markgraf von Brandenburg, Dompropst und Thomas von Stein Domdekan waren. Die Farbenfassung hatte dem Schnitzwerke der aus dem Zunftbuche der Lukasbruderschaft in Würzburg bekannte Hans Wagenknecht († 1530) gegeben.

Der Erlöser ist am Kreuze noch leidend dargestellt. Im tiefen Weh neigt sich das dornengekrönte, lockige Haupt zur rechten Seite, aber der Schmerz und die Todesangst konnten keine Muskel in dem schlanken, jugendlichen Körper entstellen; sinnende Schwermut kommt in der ganzen Erscheinung zum entzückenden Ausdruck. Einfach, aber geschmackvoll ist das Lendentuch drapiert, dessen beide Enden nahe den Schenkeln mit wenigen Falten herabfallen. In der zarten und feinen Durchführung des ganzen Bildes spricht sich die Liebe des Künstlers zu seinem Gegenstand aus.

Auf die Frage, wie ein so hervorragendes Meisterwerk seinen Weg nach diesem Gotteshause gefunden haben mag [2], genügt wohl die Antwort: Stein-

[1] ‚Anno dm XV^{c} vnd XVI jar wardt diß bildt geschnid durch meyster dyln, des rats zu wurtzpurg, vnd gefast worden durch Johann wagenknecht, Bawmeyster des thumbstiffts, moler, auch burger des rats, zu der zeyt regierende bischoff lorentz des geschlechts von Bybra, vnd thumbprobst albert margraff vo brandburgk decan thomas de stein, Tempore maximiliani imperatoris'. Der Pergamentstreifen befindet sich in einem Bleiwürfel, welcher in den Rücken des Körpers eingelassen und durch einen Korkpfropfen verschlossen ist.

[2] Henner, Altfränkische Bilder, 1909.

acher bewunderten öfters den Hochaltar Riemenschneiders im nahen Münnerstadt; man wünschte ebenfalls eine Schöpfung des Künstlers zu besitzen; in jener glaubensfrohen, daher opferfähigen Zeit wurde zur Bestellung geschritten.

Die Pfarrkirche von Stettbach besitzt drei Figuren, welche jedoch nur der Riemenschneiderschule angehören. Der hl. Laurentius,



Kruzifix. Steinach, Pfarrkirche.

118 cm groß, steht mit Schultertuch, Albe und Dalmatik angetan, in etwas gebeugter Haltung auf dem Hochaltar, ein aufgeschlagenes Buch in der Rechten; die Linke hielt wohl den Rost und die Siegespalme, welch letztere sich noch vorfindet; eine spätere Zeit hat ihm ein Doppelkreuz in dieselbe gedrückt. Der Kopf mit einem Schwall von Haaren ist jugendlich und schön, die Bedeckung desselben modern. Neben dem Hochaltare stehen auf Konsolen zwei Bischöfe

(135 cm hoch) im Ornate: auf der Evangelienseite der hl. Bruno, welcher mit der Linken ein wenig geöffnetes Buch, mit der Rechten Tüchlein und Stab faßt; auf der Epistelseite der hl. Burkard, in der Linken den Stab, in der Rechten ein Buch haltend. Beide haben eine etwas schiefe Stellung und weisen eine Drapierung und Verzierungen auf, welche Riemenschneider seinen Werken gab oder geben ließ. Aber die Falten und Brüche wie die Gesichter gehören nicht dem Meister an. Die drei Holzstatuen wurden im Jahre 1888 frisch gefaßt.

Am Brunnenhause zu Thüngersheim ist eine lebensgroße Holzstatue der Mutter Gottes angebracht. Der Ovalkopf mit dem reich herabwallenden Haare, die Brust und die Hände sind echte Bildungen Riemenschneiders. Die einfach angelegten Gewänder, ähnlich der Gewandung der seligsten Jungfrau von der Verkündigung im Aufsatze des Blutaltares zu Rothenburg, zeigen wenig eckige Brüche und in der Herausarbeitung des Mantels den Beherrscher des Materials. Die Ausführung war eine sorgfältige; trotz der heutigen weißen Übertünchung läßt sich dies noch erkennen. Stark hat die Figur gelitten, als man im Jahre 1860 in einer Nacht die Statue zu stehlen versuchte. Jetzt sind das allzu kleine Christuskind, welches über der linken Hand der Mutter schwebt, und die Krone auf dem Haupte Mariens moderne Ergänzungen.

Den nördlichen Seitenaltar der Wallfahrtskirche auf dem Kirchberge bei Volkach ziert eine ein halbes Meter hohe, in Holz geschnittene Gruppe der Mutter Anna mit Maria und dem Jesuskinde. Die hl. Anna ist sitzend dargestellt, das Haupt mit Kinn- und Kopftuch umrahmt. Auf ihrem linken Knie sitzt ihre Tochter Maria als Mädchen in einfachem Kleide, mit beiden Händen ein aufgeschlagenes Buch auf dem Schoße haltend. Auf dem rechten Knie Annas steht das nur mit einem Lendentuch bekleidete Christuskind, von ihr mit der Rechten unterstützt. Diese Gruppe — in neuer Zeit frisch übermalt — zeigt eine ungemeine Lieblichkeit in den Köpfen und gut geworfene Gewänder sowie treffliche Behandlung des Nackten; sie ist ein Erzeugnis der Tilschen Werkstätte, stand aber unter dem unmittelbaren Einflusse Riemenschneiders.

Ein urkundlich beglaubigtes Werk Riemenschneiders ist an der nördlichen Seitenwand des Schiffes befestigt, während es früher vom Scheidebogen herabhing. Es ist die hl. Jungfrau im Rosenkranz. „Im Jahre 1521 wurde der Rosenkranz verakkordiert. Im Jahre 1522 mit 24 wird dieser Rosenkranz aufgehängt, und wurde Meister Dill ganz bezahlt.“[1] Im Jahre 1521, da

[1] Archiv des historischen Vereins für den Untermainkreis, 2, 1, 87.



‚Rosenkranz‘ in der Wallfahrtskirche auf dem Kirchberg bei Volkach.

Riemenschneider erster Bürgermeister von Würzburg war, hat er das Werk sicherlich nicht ausgeführt, wie Bode (Plastik, S. 174) meinte [1].

Die Mutter Gottes wird von einem 2,33 m hohen langrunden Kranz von silbernen Rosen [2], welchen fünf Rundbilder unterbrechen, eingeschlossen. Sie steht auf einer Wolke, zu Füßen die Sichel des Mondes, in nur wenig ausgebeugter Stellung. Ihr ovaler Kopf neigt sich sanft nach der linken Schulter, über dem Haare liegt das Schleiertuch, das an der Seite unter dem rechten Arme fast bis zum Knie sich hinabwindet. Auf ihrem linken Arme sitzt das unbekleidete Jesuskind, das rechte Händchen an die Brust der Mutter stützend, mit dem linken einen Apfel fassend. Die linke Hand der Mutter sucht das Kind zu halten, die rechte drückt in feiner Bewegung den Mantel an sich; beide Hände sind schlank und trefflich gebildet. Der Mantel schließt etwas unterhalb der Knie mit querlaufendem Saum ab, wie bei Unserer Lieben Frau im Neumünster zu Würzburg. Maria ist ‚durch ihre feierliche Haltung, den fast schwärmerischen Ausdruck und durch die feine Durchführung von Fleisch und Gewandung eine der glücklichsten Schöpfungen des Meisters. Das Ganze kann sehr wohl den Vergleich mit dem viel berühmteren Werke des älteren Nürnberger Künstlers aushalten‘. Dieses Urteil Bodes widerspricht sehr der Theorie von Tönnies, nach welcher seit dem Jahre 1516 die Verfallzeit der Tilschen Kunst beginne, ein ‚Nachlassen der Erfindungsgabe‘ (S. 195) eintrete, die ‚Behandlung des Fleisches und der Gewandung trocken‘ (S. 198) werde, ja ‚Interesse und Schaffensfreude‘ (S. 61) schwinde. Wahr ist nur, daß die amtliche Tätigkeit sein Kunstschaffen beschränkte, und nach seinen Entwürfen, beziehungsweise Modellen Gehilfen mehr oder minder genau, ja auch nach eigenem Gutdünken, arbeiteten.

Von der hl. Jungfrau gehen von den Schultern bis beinahe zu den Füßen sich windende Strahlen aus, ähnlich wie an der Arnsteiner Madonna. Neben ihrem Haupte schweben zwei geflügelte, mit langen flatternden Gewändern bekleidete Engel, welche früher eine Krone über dem Haupte Mariens hielten. In der Mitte spielen rechts und links zwei nackte Putten, welche lange flatternde Schärpen um die Hüften tragen, Laute und Mandoline. Von den unteren bekleideten Engeln schlägt der eine die Orgel, während der andere, ein aufgeschlagenes Buch vor sich haltend, singt.

In den Kranz sind fünf 43 cm im Durchmesser haltende Reliefs, freudige Vorgänge aus dem Leben Mariens darstellend, eingefügt. Diese Geheimnisse fallen mit den jetzt üblichen Geheimnissen des freudenreichen Rosen-

[1] Den Irrtum teilen viele andere Schriftsteller: Förster, Geschichte der deutschen Kunst, 2, 27; Otte, Archäologie, 2, 656 usw.

[2] Bei der ursprünglichen Bemalung wechselten weiße und rote Rosen ab.

kranzes nicht zusammen, aber ‚sie zeigen, wie diese sich damals allmählich Bahn brachen‘.[1] Oben bringt der Erzengel Gabriel der hl. Jungfrau die frohe Botschaft, daß sie Mutter des Sohnes Gottes werden solle. Die Anordnung dieser Verkündigung ist nicht unähnlich der auf dem Creglinger Altare. Es folgt auf der linken Seite Mariens die Heimsuchung. Maria ist von Nazareth über das Gebirge geeilt und begrüßt in dem jetzigen St. Johann[2] ihre Base Elisabeth, welche ihr aus dem Hause entgegengeeilt ist, während ihr Mann Zacharias erst unter der Türe erscheint[3]. Das dritte, untere Rundbild stellt die Anbetung des göttlichen Kindes, welches am Boden liegt, durch Maria und Joseph dar; hinter der Mutter erblickt man an der Türe zwei Hirten. Unten an der rechten Seite Mariens befindet sich die Anbetung der drei Könige: diese nahen sich der Mutter, welche das Kind auf dem Schoße hält; Joseph steht im Hintergrunde. Das obere, fünfte Medaillon enthält den Tod Mariens: die Apostel gruppieren sich rechts und links um die Entschlafende. Die Rundbilder sind von Renaissanceformen eingefaßt.

Das ganze Schnitzwerk war vom Meister selbst bemalt und teilweise vergoldet. Denn es fanden sich in der Darstellung des Todes Mariä in dem aufgeschlagenen Buche des Petrus die Anfangsbuchstaben des Namens des Meisters mit schwarzer Farbe eingeschrieben.

Der Ausdruck in den Köpfen und der natürliche Faltenwurf lassen das Werk als eine treffliche Schöpfung Riemenschneiders erscheinen.

An dem Wege von Volkach auf den Kirchberg stehen vier steinerne Stationsbilder, welche aber im schlechten Zustand erhalten sind, da Wind und Wetter sie jahrhundertelang umtoben. Soweit man noch erkennen kann, dürften dieselben nach der technischen Behandlung des Fleisches und der Gewandung sowie nach der Auffassung im einzelnen der Riemenschneiderschen Werkstätte entstammen, wenn auch für die ganze Komposition die Kraftschen Stationen in Nürnberg Anregungen gegeben haben. Die auf dem ersten Stein eingemeißelten Striche sind keine ‚Meisterzeichen‘ (Tönnies, S. 217) eines anderen Künstlers, sondern diese kurzen Linien könnten höchstens die Arbeit eines Gesellen kennzeichnen (der Bezahlung halber). Das ‚dramatische Element‘ in den Reliefdarstellungen, welches Tönnies gegen Riemenschneider geltend macht, spricht nicht gegen ihn, weil er in der Zeichnung sich nach Vorbildern gerichtet haben kann.

---

[1] Katholik, 85 (1905), 2, 257.

[2] Dieses Dorf, arabisch Ain Karim genannt, liegt 6½ Kilometer von Jerusalem. Weber, Die vier hl. Evangelien, Regensburg 1905, S. 344.

[3] Tönnies (S. 196) schreibt irrtümlich: ‚Es folgt rechts die Begegnung vor der goldenen Pforte‘. Er verwechselt die Begegnung Joachims und Annas an der Goldenen Pforte zu Jerusalem mit dem Vorgange in dem Gebirgsdorfe.

Die e r s t e Station, 142 cm breit und 89 cm hoch, vom Jahre 1521 hat die Inschrift: Hier fiel nieder Maria in großer Ohnmacht, da ihr Jesus ein Kreuz entgegenbrachte, 200 Schritte vom Hause des Pilatus entfernt [1]. Christus trägt in der Mitte das Kreuz. Es folgen ihm vier Knechte und Simon von Kyrene, während zwei Knechte vor ihm schreiten, der eine zerrt den Heiland an den Haaren vorwärts. Trauernde Gestalten bilden eine Gruppe. Die in Ohnmacht sinkende Mutter unterstützt Johannes.

Auf der z w e i t e n Station vom Jahre 1520 liest man: Hier ward Simon gezwungen, dem Herrn das Kreuz tragen zu helfen, 295 Schritte vom Pilatushaus entfernt. Wiederum trägt in der Mitte Christus das Kreuz. Ein Seil ist um seine Hüften gewunden. Ein Knecht zieht ihn damit vorwärts und schlägt mit dem Ende des Seiles nach ihm; ein anderer Knecht zerrt ihn am Haare; ein dritter, dem Herrn folgend, treibt ihn mit Stockschlägen voran. Simon von Kyrene hilft bereits Christo das Kreuz tragen.

Die d r i t t e Station, aus dem Jahre 1521, trägt die Inschrift: Hier hat Christus sein heiliges Angesicht in den Schleier der Frau Veronika gedrückt [2]. In der Mitte schleppt Christus mit Simon das Kreuz. Ein Knecht zerrt den Herrn an den Haaren vorwärts, ein anderer, der einen Korb trägt, zieht ihn mit einem Seile voran. Hinter dem Kreuze werden die Gottesmutter und der Liebesjünger sichtbar. Im Vordergrund erscheint Veronika mit dem Tuche.

Die ruinöse v i e r t e Station steht etwas seitwärts.

Die Stationen müssen einst bedeutend gewesen sein; jetzt sind sie so zerstört, daß nur einige Köpfe Beachtung verdienen. Im Jahre 1909 hat man eine Restauration der Stationen versucht.

In W ö r t h am Main ist in einem gotischen, an die neue romanische Pfarrkirche gefügten Anbau ein Ö l b e r g untergebracht, welcher aus Christus, dem Trostengel und den drei schlafenden Jüngern besteht. Die steinernen Figuren sind lebensgroß und stammen aus dem Großherzogtum Baden. Man hat die Figuren als Schöpfungen Riemenschneiders ausgegeben. Aber dieselben sind anatomisch unrichtig, Haare und Faltenwurf viel zu flach gearbeitet, kurz der ganze Ölberg trägt nicht das charakteristische Gepräge Tilscher Kunst.

---

[1] ‚Hir vil nider Maria in gros onmacht, da ir Ihesus ein kreucz entgegenbracht, CC° Schridt von Pilatus haus geacht (gemacht). 1521.'

[2] ‚Hye hat christus sei heyliges Angesicht der frawen veronica in ir schleyer getrückt vor ire haus . . . schridt von pilatus haus. Anno Domi MCCCCCXXI° jar'.

§ 2.

Werke in Oberfranken.

Inmitten des Hauptschiffes des Domes zu Bamberg befindet sich eines der vorzüglichsten Werke des Meisters, das prachtvolle Grabmal des Kaisers Heinrich des Heiligen († 1024) und seiner Gemahlin Kunigunde († 1039)[1].

Man hatte nicht mehr Gefallen an dem Grabmale, welches Bischof Eberhard II. von Reiffenberg im Jahre 1147 für die Leichname des Kaiserpaares hatte errichten lassen. Ein neues Denkmal sollte ausgeführt werden. Dazu ward vom Bamberger Bischofe Heinrich Groß von Trockau Riemenschneider bestimmt, wohl auf Empfehlung des Würzburger Bischofs Lorenz von Bibra[2].

Die vom Domdechanten geleiteten Verhandlungen mit dem Würzburger Meister über die Herstellung des Grabmals kamen am 19. August 1499 zum Abschluß. Riemenschneider erhielt bei dieser Gelegenheit 7 Gulden zur ‚Ehrung'.[3] Am 9. November 1500 bekam er 100 Gulden[4]. Am 15. Mai 1501 wurden dem Künstler 200 Gulden ausbezahlt.

Chr. Häutle meinte in seiner Abhandlung über die ‚Bamberger Domheiligtümer und das heilige Kaisergrab'[5], mit diesen 300 Gulden sei Riemenschneider bezahlt und das Kaisergrabmal bereits im Mai 1502 vollendet gewesen. Aber es geht aus den Kammerrechnungen für das Jahr 1513 hervor, daß erst in dieser Zeit dasselbe durch Gehilfen Tils aufgerichtet wurde[6], welche dafür 1 Gulden zur Verehrung empfingen.

Es ist nicht zu bezweifeln, daß Til nach Empfang des ehrenvollen Auftrags sogleich im Jahre 1499 unternahm, die Entwürfe für die Ausführung zu fertigen und das Werk zu beginnen. Die Arbeit dauerte — mit Unterbrechungen — bis zum Jahre 1513. Diese lassen sich leicht erklären: der Künstler Til war — allein nach urkundlichen Nachrichten — durch den Blut-, Rudolfs-, Anna-Altar in Rothenburg — sowie durch Schöpfungen an der Marienkapelle

---

[1] Bamberger Pastoralblatt, 1884, S. 143 f.

[2] Neue Beiträge zur Geschichte des deutschen Altertums. Meiningen, 3. Lieferung, S. 25.

[3] ‚7 Gulden geben meins gnäd. Herrn Dechant, die er einem bildhawer von Würzburg zu Ehrung geben hat, mit dem gehandelt worden ist der Serch halben sandt Keyser Heinrichs und Kunigund.' Bamberger Kammerrechnungen.

[4] ‚100 Gulden geben Meister Dielen Riemenschneider, Bildschnitzer, auf seine Arbeit des Sarchs halben im Thum zu machen'.

[5] Bericht des historischen Vereins Bamberg 1877.

[6] ‚1 fl M(eister) Dilgs von Würzburg Gesellen zu Ehrung, so sandt Kaiser Heinrichs neue Grab im Thum aufgerichtet haben, als m(ein) gn(ädiger) Herr solch Grab erstlich hat sehen aufrichten'.

und an der Burkarduskirche zu Würzburg in Anspruch genommen, wie denn auch in dieser Zeit der Detwanger Altar, der Grabstein zu Heidingsfeld und viele andere Werke fallen; der Bürger Riemenschneider aber entfaltete seit dem Jahre 1504 als Ratsmitglied eine vielfache Tätigkeit in städtischen Diensten.

Am 2. September 1513 ward unter Anwesenheit des Bischofs Georg III. [1] und seines ganzen Domkapitels das bisherige Kaisergrab geöffnet, weil in der Mitte des Domschiffes, unweit der Stelle des bisherigen kaiserlichen Begräbnisplatzes, das Tilsche Monument für das Kaiserpaar errichtet worden war. Am 9. September 1513 wurde der ganze Gräberfund, nachdem er sieben Tage lang in der großen Sakristei aufbewahrt war, in das neue Hochgrab versenkt.

Das Monument bewahrte nicht immer seine Stelle. Fürstbischof Melchior Otto von Salzburg ließ dasselbe in den Georgen-Chor am 2. September 1649 übertragen. Am 30. Oktober 1833 ward es abermals versetzt. Aber am 24. August 1837 kam es auf seinen ursprünglichen Standort zurück.

In marmorartigem Solenhofer Stein ausgeführt, welcher eine miniaturartige Vollendung der Einzelheiten gestattete, erhebt sich das 2,42 m lange, 1,43 m breite und 1,72 m (mit den Stufen) hohe Monument in der Form eines reichgeschmückten Sarkophages.

Auf der Deckplatte ruhen nebeneinander die überlebensgroßen Gestalten des Kaisers und der Kaiserin, treffliche vornehme Figuren im Zeitkostüm, unter einem doppelten gotischen Baldachin. Zu den Füßen des gekrönten Kaiserpaares halten Löwen als Träger die Wappenschilder von Bayern und Luxemburg. Die Figuren sind im hohen Relief aufrecht stehend gebildet, nur die auf Kissen gebetteten Köpfe deuten das Liegen an. Die Gestalten sind mit markiger Charakteristik und bewunderungswürdigem Fleiße behandelt. Die ausdrucksvollen Köpfe bekunden hohe technische Gewandtheit, die mit Unterscheidung von Männer- und Frauenhand fein gearbeiteten Hände machen in ihrer edlen Haltung den besten Eindruck. Die Gewandung ist groß und schön angeordnet, die Formen sind klar und bestimmt ausgedrückt trotz des Faltenreichtums.

Der K a i s e r trägt in der linken Hand den Reichsapfel, in der rechten das Szepter. Sein Haupt ziert reiches Lockenhaar und ein lockiger Vollbart. Über ein faltiges Untergewand ist ein Mantel geworfen, welcher vor der Brust durch ein Band zusammengehalten wird. Sein Saum zeigt Stickereien und hat am unteren Ende Fransen.

Die K a i s e r i n, welche der gotischen Biegung unterworfen ist, hält in der rechten Hand das Szepter, die linke legt sie graziös auf das rechte Handgelenk. Ihr Kleid, welches bis über die Füße herabreicht, liegt dem Ober-

[1] Fr. Fr. Leitschuh, Georg III., Schenk von Limpurg, Bamberg 1888.

körper enge an und läßt beim Brustausschnitte das schön gelegte Hemd hervortreten. Der Mantel, dessen Saum reich verziert ist, ist um die Schultern geworfen und durch die Unterarme hoch genommen. Aus dem Gesichte spricht Milde und Ergebung. Das Haar ist in Zöpfen um das Haupt gelegt. Die Kopfbedeckung besteht aus einem turbanartigen Wulst, von dem eine Sendelbinde frei herabflattert.

Verdienen diese beiden Gestalten unsere volle Bewunderung, so ist dieses auch der Fall bei den fünf Reliefs, welche die beiden Langseiten und eine Schmalseite des Sarges schmücken; sie ‚leisten ein Höchstes an leichtflüssiger Erzählung', meint K. Wörmann [1]. Es sind Darstellungen von Vorgängen im Leben des heiligen Kaiserpaares; Riemenschneider hatte sie nicht selber gewählt, sondern sie waren ihm bei Übertragung der Arbeit, wie beim Münnerstädter Altar, bis in Einzelheiten vorgeschrieben worden.

Auf dem ersten Relief macht die hl. Kunigunde die Feuerprobe. Sie war nämlich nach der Legende von einem Höflinge, welcher von der frommen Frau zurückgewiesen worden war, aus Rache bei ihrem Gemahle der Untreue bezichtigt worden. Kunigunde aber reinigte sich durch ein Gottesgericht, welchem sie sich aus freiem Willen unterwarf. Sie ist als junge, anmutige Frau, mit entblößten Schultern, das Haupt mit Turban und Diadem geschmückt, dargestellt. Sie schreitet ohne Mantel, den Oberrock mit beiden Händen zierlich emporhebend, barfuß und mit großer Vorsicht über die am Boden liegenden (glühenden) Pflugscharen, ohne sich zu verletzen. Seitwärts steht mit mächtigem Barte der Kaiser, bekleidet mit verzierter Schaube [2]. Seine Rechte, die einen Zipfel des Übergewandes emporgehoben hat, stützt er auf einen Stab, mit der Linken umfaßt er das rechte Handgelenk. Er sieht gerade aus, als wolle er der Probe nicht zuschauen. Hinter ihm steht ein junger, bartloser Höfling, mit Mantel bekleidet, auf dem lockigen Haupt ein Barett; es scheint der Verleumder der Kaiserin zu sein, welcher lauernd auf den Kaiser blickt. Ein älterer, ebenfalls bartloser Mann mit einer Haube beobachtet gleichfalls den Kaiser, jedoch in freudiger Stimmung über den Ausgang. Ganz im Hintergrund erblickt man noch vier Köpfe von Hofleuten; zwei sind bebartet und tragen ein Barett, die zwei anderen haben keinen Bart und keine Kopfbedeckung.

Das zweite Bild erzählt die Auszahlung des Lohnes an die beim Baue von St. Stephan beschäftigten Arbeiter durch die Stifterin der Kirche, die hl. Kunigunde. Die Darstellung versinnbildet folgende Legende. Die Werkleute waren mit ihrem Lohne nicht zufrieden und erlangten eine

---

[1] Geschichte der Kunst aller Zeiten und Völker, 2. B., Leipzig und Wien 1905, S. 515.

[2] Fr. Hottenroth, Trachten, Stuttgart 1891.

höhere Bezahlung. Durch die Gewährung dieser Bitte kühner gemacht, stellten sie noch höhere Forderungen, welche aber die Kaiserin nicht erfüllen konnte. In ihrer Bedrängnis flehte sie zu Gott, und der Herr erhörte ihr Gebet und wirkte ein Wunder. Als die Arbeiter nach Hause gekommen waren, fanden sie in ihren Taschen nur den ersten niederen Lohn. Auf dieses Wunder hin hörten sie auf zu murren und arbeiteten mit Eifer an dem Kirchenbau weiter. Der Künstler gab nun den Vorgang wieder, da die Bauleute zum zweiten Male kamen, und die Fürstin ihnen auseinandersetzte, ihre Forderung sei unbillig. Kunigunde sitzt auf einem mit gotischer Verzierung reich geschmückten Thronsessel, in der nämlichen schmucken Tracht, mit welcher sie über Pflugscharen dahinwandelte; nur ist der Kopfputz noch reicher und feiner gestaltet und der Halsausschnitt etwas verändert; auch liegt ein Mantel lose um die Gestalt. Mit ihrer Rechten hält sie die auf ihrem Schoße stehende leere Schale, aus welcher sie den Lohn ausbezahlt hatte, während sie die Linke in lebhafter Gebärdesprache den Bauleuten gegenüber erhebt, als wollte sie sagen: Eure Forderung ist unerfüllbar. Hinter der Kaiserin stehen zwei Hofdamen. Die jüngere hat eine Haartracht, welche wie bei der Kaiserin angeordnet ist, aber ohne Wulst, nur bedeckt von einer Kapsel, und ein liebliches Gesicht; ‚dieses Köpfchen gehört mit zu den reizvollsten, die Riemenschneider je geschaffen hat'. Um ihren Hals ist eine kurze Pelerine gelegt, welche die Bestimmung hatte, den Halsausschnitt der Robe zu verhüllen. Die ältere Frau weist feine Gesichtszüge auf; ihren Kopf deckt eine weite Haube. Der Kaiserin nahen die Arbeiter. Der vorderste trägt einen kurzen gegürteten Kittel und eng anliegende Beinkleider. Sein Gesicht ist von lockigem Haar und einem langen Vollbart umrahmt. Er streckt die linke Hand, in welcher er zweifellos den empfangenen Lohn hält, geschlossen vor, in der Absicht, ihn als ungenügend zurückzuerstatten, während er mit der rechten seinen Hut faßt und die Hacke an die Schulter lehnt. Hinter ihm erscheint ein bartloser Jüngling, welcher in der Rechten einen Dolch führt, mit der Linken sich auf ein Beil stützt, an welches er das linke Bein lehnt. Er ist mit einem Schecken mit angenähtem Schoß bekleidet, seinen Kopf deckt Gugelhaube und Filzhut. Er scheint trotzig auf die Kaiserin zu schauen. Hinter diesen erblickt man noch vier Köpfe: der eine hat keine Kopfbedeckung, zwei tragen Filzhüte und der letzte einen Wulst mit Gugel.

Hier bildet die prächtige Charakteristik der Handwerker mit der vornehmen Haltung und der feinen Gestalt der gekrönten Kaiserin und ihrer beiden Frauen einen schönen Gegensatz.

Das dritte Bildwerk[1] zeigt den kranken Kaiser vollständig bekleidet und mit der Krone auf dem Haupt im Bette liegend. Um seine halb geöffneten Lippen spielt ein Zug des tiefsten Schmerzes. Der Unterkörper Heinrichs ist von einer gemusterten Decke verhüllt, unter welcher die nackten Füße hervorschauen. Neben dem Bette steht in vorgebeugter Haltung der hl. Benedikt, welcher in seiner Rechten ein krummes Messer hält; er hat den schlafenden Kaiser von seinem Steinleiden befreit und legt den ausgeschnittenen Stein in die Hand des Geheilten Das Bild gibt also die Szene, welche die Legende folgendermaßen erzählt: Kaiser Heinrich wurde auf einer Reise in Italien von heftigen Steinschmerzen überfallen, und alle Kunst der Ärzte vermochte nichts dagegen. Da wandte er sich an den hl. Benedikt, welchen er sehr verehrte, und dieser erschien ihm zu Monte Cassino während der Nacht und heilte ihn auf wunderbare Weise. Auf einem Bänkchen vor dem Bette sitzt der ratlose Leibarzt des Kaisers, sein Haupt auf die Linke stützend; er wendet sich vom Vorgang ab, betrübt, daß ihm die Heilung des Kaisers nicht gelungen war. Seinen Lockenkopf deckt ein Filzhut; am Ellenbogen des Rockärmels schaut durch einen Schlitz das Hemd hervor.

Das vierte Bild (an der westlichen Schmalseite) stellt den Abschied des sterbenden Kaisers von seiner Gattin dar. Im Bette liegt Heinrich, mit der Schaube angetan, die Krone auf dem markigen, bebarteten Kopfe. Seine linke Hand ruht auf der gemusterten Decke, welche den Unterkörper verhüllt; die rechte Hand hebt er nach der hinter dem Bette stehenden schluchzenden Gemahlin, welche sich die Tränen mit der Sendelbinde vom Auge wischt. Er spricht zu den anwesenden Hofleuten: ‚Eine Jungfrau habt ihr mir gegeben, eine Jungfrau gebe ich euch zurück‘. Es wird nämlich überliefert, daß Heinrich und Kunigunde in einer sogenannten Josephsehe gelebt haben. Hinter der Kaiserin, welche in der früheren Tracht, aber ohne Mantel, erscheint, erblickt man zu beiden Seiten die beiden Frauen, welche bereits auf dem zweiten Bild in unseren Gesichtskreis getreten sind. Die jüngere legt ihre Rechte auf die Achsel der Kaiserin voller Teilnahme und sucht sie zu trösten; die ältere richtet ihren Blick ängstlich und kummervoll nach der wehklagenden Kaiserin, die Hände vor der Brust faltend. Unten am Bette kniet ein Kämmerer, seinen Hut in der etwas verdrehten Linken haltend. An seiner Seite befinden sich drei Männer, trauernd und betend. Der eine mit wallendem Barte drückt seine Hände kreuzweise an seine Brust, während er von dem Sterbenden schmerzerfüllt sich abwendet; ein anderer, ein Jüngling, dessen schönes Ovalgesicht von einer Lockenfülle umgeben ist, lauscht wehmütig den letzten Wor-

[1] Dieses Relief erklärt Waagen, Kunstwerke und Künstler in Deutschland, Leipzig 1843, 1, 83 fälschlich: ‚Der im Bette liegende Kaiser empfängt die letzte Ölung‘.

ten des Kaisers; der dritte ist im Begriffe, sich niederzuknien, um inbrünstig, den Blick emporgerichtet und die Hände faltend, für das Seelenheil des Sterbenden zu beten. Im Vordergrunde steht eine Truhe, auf welcher des Kaisers Hund sich ein Plätzchen zum Ruhen gesucht hat, während darunter die Hausschuhe des Kaisers sichtbar sind.



Relief vom Kaisergrabmal im Dome zu Bamberg.



Deckplatte des Grabmals von Heinrich und Kunigunde.

In dem Bilde kommen der milde Ernst und die Seelenruhe des Sterbenden sowie der tiefe, in verschiedene Abstufungen sich äußernde Schmerz der Umgebung, vor allem der weinenden Gemahlin, zum ergreifenden Ausdruck.

Das Relief ist sehr sorgfältig komponiert und vorzüglich ausgeführt.

Den Beschluß macht H e i n r i c h s S e e l e n w ä g u n g [1]. Es war einst im Volke der Glaube viel verbreitet, daß beim besonderen Gerichte, das über die Seele gleich nach ihrem Abscheiden ergeht, der heilige Erzengel Michael

---

[1] Die Bezeichnung Waagens: ‚Der Kaiser fleht um Vergebung seiner Sünden‘ und die Beckers: ‚Der Kaiser erhält die Vergebung seiner Sünden‘ sind unrichtig.

nicht bloß mitwirke, sondern daß gemeiniglich er in Stellvertretung des göttlichen Richters es selbst abhalte. So belehrt uns Geiler von Kaisersberg: ‚Ein mensch sol sich fründ machen, sein Gebet tun zu Christo seinem richter . . . zu Sant Michel . . ., der da ist ein fürst der Kirchen, hat das amt, die selen zu emphahen'.[1] Mit dieser Anschauung hängt zusammen die häufige Darstellung des Erzengels als des Seelenwägers. St. Michael mit lockigem Haupte, ganz in der steifen Haltung wie auf flandrischen Bildern der Zeit, gekleidet in Levitentracht und flatternden, gefransten Mantel, die Flügel ausgebreitet, schwingt in der Rechten sein Schwert und hält in der Linken die Wage. Der gelockte Schutzengel des Kaisers, als Diakon gekleidet, hatte in die eine Schale den Kelch mit den guten Werken Heinrichs gelegt, so daß die andere Wagschale trotz aller Bemühungen von drei originell bewegten Teufelchen[2] emporschnellt. Jetzt deutet er, während er mit der Rechten seine Dalmatik hebt, mit der Linken auf den Kaiser, um denselben dem Erzengel zu empfehlen. Heinrich, die Krone auf dem Haupte, mit einer Schaube bekleidet, naht schüchtern, die Hände zum Gebete faltend.

An der östlichen Schmalseite befindet sich eine Bronzetafel, welche bei Gelegenheit der Versetzung des Grabmales durch Fürstbischof Melchior Otto von Salzburg angebracht wurde; sie preist die Gründer, Schützer und Patrone der Domkirche als jungfräuliche Gatten[3].

Das Grabmal ist an den Enden mit spätgotischen Säulchen geziert. In einigen Ecken sind Drachen angebracht, worauf zum Teil Knaben reiten, in anderen zierliche Schnörkel, welche vergoldet sind. An der Basis finden sich hier und da Schlangen, Eidechsen und Schnecken mit großer Naturwahrheit.

Den künstlerischen Wert dieses Denkmals charakterisiert Waagen in trefflicher Weise. Die Anordnung der Reliefs ist malerisch; die vordersten Figuren sind fast Rundwerk, die hintersten sehr flach gehalten; Architektur

---

[1] ‚Signifer s. Michael repraesentet (animas) in lucem sanctam' heißt es im Offertorium der Totenmesse.

[2] Im heiligen Namenbuch des Konrad von Dangkrotzheim liest man:

‚Sankt Michael richtet auf seiner Wag,
Und hänget sich der Teufel dran,
Doch erreicht er nichts, der schwarze Mann,
Umsonst ist sein Haschen nach armen Seelen'.

Vgl. Fr. Falk, Die deutschen Sterbebüchlein von der ältesten Zeit des Buchdrucks bis zum Jahre 1520, Köln 1890. Fr. Wiegand, Der Erzengel Michael in der bildenden Kunst, Stuttgart 1886.

[3] ‚Gloria haec est omnibus sanctis eius, D(eo) O.(ptimo) M.(aximo), humani generis redemptori Jesu Christo . Huius ecclesiae fundatoribus, tutoribus, patronis, divis Henrico et Kunigundae, caesareis et virgineis coniugibus — aram, trophaeum monumentum sacravit, erexit, posuit M.(elchior) O.(tto), E(piscopus)'.

und Landschaft nur sehr allgemein angegeben. Die Felder, worin sich die Reliefs befinden, sind indes mit richtigem Stilgefühl so vertieft, daß die größten Höhen der Figuren nicht aus der allgemeinen Höhe des Sarkophages herausragen. Die Erfindungen zeugen von einem feinen und edlen Geist. Die durchgängig im Kostüm der Zeit gehaltenen Figuren drücken in ihren meist bequemen Bewegungen die Handlung sehr gut aus. Die Köpfe sind ungeachtet der etwas einförmigen, spitzen und schmalen Nasen fein und mannigfach in der Form, lebendig und ergreifend im Ausdruck und erinnern in der Art des edlen Naturgefühls an Martin Schongauer. Die Glieder sind mager, aber mit Einsicht gezeichnet, die Hände sehr fein. Die Ausführung aller Teile, der Haare, der Mützen, des Gefältes, ist sehr scharf und fleißig. Die Vergoldungen des Haares der Frauen, der Kronen, der Muster an den kaiserlichen Gewändern sind noch Überreste früherer Polychromie. Das Ganze gehört ohne Zweifel zu den vorzüglichsten Werken, welche die deutsche Skulptur in dieser Zeit hervorgebracht hat. Das Monument muß bei seiner Aufstellung, da alles noch im frischen Glanz erstrahlte, einen großartigen Eindruck gemacht haben.

---

§ 3.

Werke in Mittelfranken.

In der kleinen Filialkirche [1] von Detwang, das ganz nahe bei Rothenburg ob der Tauber liegt, ist unzweifelhaft der heilige Kreuzaltar, ein unbemaltes Triptychon, ein Schnitzwerk Riemenschneiders um das Jahr 1500. Das Mittelbild dieses Hochaltares stellt in Freifiguren die Kreuzigung dar. Ein herrlicher Christus, der das dornengekrönte Haupt zur rechten Schulter neigt, schwebt am Kreuze. Er ist nach Bode ‚durch den edlen Ausdruck des hehren Hauptes, die glücklichen Verhältnisse und die weiche Behandlung des Körpers, die Anordnung des in großen Falten gelegten Schurzes eine der edelsten Darstellungen des Gekreuzigten in der deutschen Kunst'. Gerade dieser Erlöser [2] bekundet als seinen Schöpfer den Würzburger Meister, wie die nahe Verwandtschaft mit dem urkundlich beglaubigten Kruzifix zu Steinach es dartut, und ein Vergleich mit den Kreuzbildern in der Bürgerspitalkirche zu Würzburg, in Aub, in Biebelried, im Museum zu Darmstadt u. s. f. erhärtet.

---

[1] Das frühere Reichsdorf Detwang gehört zur Pfarrei Rothenburg. Die Bezeichnung ‚Pfarrkirche' von Tönnies ist unrichtig.

[2] ‚Das durchgeistigte, schmerzvolle Antlitz mit dem beim Sterben halb geöffnet gebliebenen Munde gibt für Riemenschneiders feines künstlerisches Empfinden das beste Zeugnis'. Museum, 6 (1901), 51.

Zur Rechten des Gekreuzigten erscheint eine Gruppe von trauernden Frauen. Dieselben haben ihre Häupter mit Kopf- und Kinntuch umrahmt und tragen über ihre Untergewänder lange, in viele Falten gelegte Mäntel. Ihnen haben sich angeschlossen Joseph von Arimathia und der Apostel Johannes, letzterer bartlos, aber mit vollem Lockenschwall, unterstützt mit beiden Händen die ihre Hände kreuzende Gottesmutter, welche vor Weh umzusinken droht. Die Unterstützung ist jedoch mehr eine unwillkürliche Äußerung innigen Mitleides als ein wirkliches Halten.



Kreuzaltar in der Kirche zu Detwang.

Zur linken Seite des Erlösers bemerken wir eine feindselige Gruppe von drei Juden und zwei römischen Soldaten. Der vornehme Jude im Vordergrunde zeigt Verbissenheit in seinem vollbärtigen Gesichte; sein Haupt trägt eine turbanartige Bedeckung. Er ist in ein eng anliegendes Unterkleid gehüllt, welches in langen, parallelen Falten bis zu den Füßen reicht. Ein Mantel fällt von den schmalen Schultern in kühner Drapierung. Die rechte Hand verbirgt er in der Gewandung, die linke ruht ausgestreckt am Unterschenkel. Zur Rechten dieses Pharisäers steht ein Jude im Zeitkostüm; sein Gesicht ist bartlos, aber lange Locken wallen auf die Schultern, den emporschauenden Kopf deckt eine geknit-

terte Mütze. Sein Profil gleicht dem mit einer Schirmmütze bedeckten Kopfe des auf einer Bank sitzenden Schriftgelehrten am Altar in Creglingen. Zwischen beiden wird ein lockiger, unbedeckter Kopf sichtbar. Die behelmten Krieger schauen vorwärts. In den beiden Gruppen ist dramatische Lebendigkeit vermieden; nur der Gesichtsausdruck erklärt den Vorgang: hier die Trauer



Gruppe von trauernden Frauen und Johannes. Detwang, Kirche.



Gruppe von Juden und Kriegern. Detwang, Kirche.

der Freunde, dort die Verbissenheit der Feinde. Es macht sich so die Tilsche Ruhe geltend.

Auf dem Flügel auf der Evangelienseite ist im Flachbilde die Szene am Ölberg ausgeführt. Oben in der Mitte kniet Christus, den Blick zum Himmel, mit zum Gebet erhobenen Händen, vor einem hochaufragenden Felsen. Unten an diesem befinden sich die drei schlafenden Jünger. Petrus liegt ausgestreckt da, mit der Linken den Kopf haltend, mit der Rechten das Schwert. Hinter Petrus sitzt der bartlose Johannes, ein Buch auf den Knien mit darüber gefalteten Händen. Jakobus, das Haupt auf die linke Hand stützend, ruht hin-

ter den Füßen des Apostelfürsten. An den Ölgarten, der felsig gebildet ist, erinnert ein Stück eines Gartenzaunes.

Das Flachrelief auf der Epistelseite zeigt uns die Auferstehung des Herrn. Christus, nur in einen flatternden Mantel gehüllt, ist dem Felsengrabe entstiegen; in der Linken schwingt er die Siegesfahne, die Rechte hat er zum Segen erhoben. Hinter der Grabplatte ist ein Wächter noch im tiefen Schlaf versunken. Im Vordergrunde sitzt ein anderer, noch vom Schlaf umfangen, Kopf und Hände auf das angezogene linke Knie stützend. Ein dritter ist erwacht und schaut erschreckt nach dem Heilande; er hebt vor das geblendete Auge die linke Hand, um sich die Erscheinung klar zu machen. Den Hintergrund der felsigen Landschaft belebt ein Zaun mit einer Türe, durch welche sich die trauernden Frauen nähern, welche die Salbung des Herrn vollenden wollten.

Bode versucht diesen Altar dem sogenannten ‚Meister des Creglinger Altares' zuzuschreiben, den er über Riemenschneider setzt. Beim Rothenburger Blutaltare, der urkundlich belegt ist, will ich näher auf diese durch kein Aktenstück begründete Meinung eingehen. Jetzt genügt es zu sagen: Der Faltenwurf der Gewänder, die Behandlung des Nackten, die sorgfältige Ausführung, insbesondere der Locken und Hände, die charakteristischen, oft schönen Gesichter beweisen die Hand Riemenschneiders; auch seine Schwächen finden sich hier: die gehäuften knitterigen Falten, die steife Haltung, das wenige Leben in der Erzählung; namentlich geht dies aus der Auferstehung hervor, wo der große dramatische Vorgang nur schwach zum Ausdruck gelangt. Im ganzen aber steht das Altarwerk auf der Höhe der Altäre zu Creglingen und Rothenburg und gehört zu den besten Leistungen des Meisters Til.

In der Spitalkirche zu Iphofen gehören zwei Statuen der Schule an, sie stammen vielleicht aus der Werkstätte des Schülers Augustin Reuß von Iphofen. Maria, auf die Mondsichel tretend, hält mit beiden Händen das anmutig bewegte, mit Schamtüchlein bekleidete Jesuskind, welches mit der ausgestreckten Linken den Mantel der Mutter faßt, mit der gesenkten Rechten das herabfallende Schleiertuch berührt. Die Köpfe von Mutter und Kind sind schön. Bischof Kilian faßt mit der Linken Schwert und Pluviale, in der Rechten den Stab haltend; zu Füßen steht eine kleine Kirche. Die fast lebensgroßen Figuren sind aus Lindenholz und neu gefaßt.

Auf den Meister selbst geht zurück die herrliche Kreuzigungsgruppe in der Sakristei der Pfarrkirche. Zwei schöne, polychromierte Holzfiguren (79 cm hoch) stehen neben einem Kreuz, an dem ein schlanker

Christus schwebt. Die Schmerzensmutter faltet die Hände, der Evangelist[1] Johannes hat in der Linken ein Buch. Die Gewandung ist groß angelegt. Leider ist diese Gruppe der Trauer, welche ich im neunten Jahrzehnt des 19. Jahrhunderts betrachtet und skizziert hatte, jetzt verschwunden; man kann nicht einmal ‚Auskunft über den Verbleib derselben geben' (Tönnies).

Streit (S. 27) zählt zum Werke Riemenschneiders: ‚In der Pfarrkirche zu Marktbibart ein sehr großes, in ursprünglicher Polychromierung erhaltenes Kruzifix'. Aber diese Arbeit ist einer späteren Zeit zuzuerteilen, Riemenschneider ist nicht ihr Schöpfer.

Ebenso verhält es sich mit dem 190 cm hohen Gekreuzigten in der Pfarrkirche zu Marktscheinfeld. Der Ausdruck des Kopfes ist ergreifend, aber die Behandlung des Körpers, der Haupt- und Barthaare ähnelt nicht der Weise Riemenschneiders.

Im Germanischen Museum zu Nürnberg ist die Anbetung des Jesuskindes durch einen der hl. drei Könige ein Werk Riemenschneiders. Diese 57 cm hohe, 54,2 cm breite Gruppe mit freistehenden Figuren gehört zu den besten Holzschnitzwerken, welche das Museum umschließt. Maria, deren jugendliches Gesicht den Beschauer anzieht, sitzt und trägt das nackte Christkind auf dem Schoße, dessen Oberschenkel ihre Rechte berührt. Ihre Linke hält ein gotisch verziertes Kästchen, auf welches das liebliche Kind seine linke Hand legt. Das Haupt der hl. Jungfrau deckt ein Schleiertuch. Vor der Gruppe kniet der König und faßt mit beiden Händen das rechte Ärmchen des Kindes, welches segnend sich ausstreckt. Die schöne Gruppe, welche wohl den Schmuck eines Altarflügels bildete, stimmt mit dem Dreikönigsbild am Creglinger Altar überein. ‚Die Übereinstimmung[2] besteht in der gesamten Anordnung; im Typus, in der Haltung und in der Haarbehandlung der Maria; im Profil des knienden Königs mit der großen vorstehenden Nase und dem zurückfliehenden Untergesicht, in des Königs Petrusschöpflein, in der Fältelung seines Ärmels, in der Haltung seines Fußes, in der Behandlung der Schuhsohle und im Motiv des am Boden liegenden Hutes. Kurz, die Übereinstimmung erstreckt sich auf so viele stoffliche, kompositionelle und stilistische Einzelheiten und ist so ausgeprägt, daß sie unmöglich auf Zufall beruhen kann. Der kniende König in Creglingen hat eine Schärpe um den Leib geschlungen, wodurch die in Nürnberg schroffen, aber kräftigen und großzügigen Längsfalten des Mantels gebrochen werden. Die eigentlichen Gesichtszüge und die langen Haare hat der König der Nürnberger Gruppe mit dem Creglinger

---

[1] Einen Gipsabguß spendete der Nürnberger Bildhauer Jos. Stärk im Jahre 1892 dem Germanischen Museum (39. Jahresbericht des Germanischen Museums).

[2] Fr. Haack im Repertorium, 29, 242 f.

König der mittleren Altarstufe gemein. Das Qualitätenverhältnis stellt sich so, daß, wenn man die beiden Gruppen in einem Museum nebeneinander anträfe und nichts von Riemenschneider wüßte, man sofort die Nürnberger Gruppe für das eigenhändige Werk des Meisters und das Creglinger Dreikönigsbild für eine Werkstattarbeit erklären würde. Gerade der Vergleich mit der Creglinger Schnitzerei ‚läßt uns so reich die Vorzüge der Nürnberger Gruppe erkennen: den schönen Linienfluß der Komposition, den hohen Adel der Auffassung, die meisterhafte Sicherheit in der Führung des Schnitzmessers, die prachtvolle Haar- und Bartbehandlung, ganz besonders aber die von einem tief in die Natur eingedrungenen Studium zeugende Wiedergabe der menschlichen Hände und Köpfe. Ganz vortrefflich sind Nase und Mund geschnitzt. Höchstens die Augen lassen zu wünschen übrig.' Vermutlich waren sie auf Bemalung berechnet.

Bode schreibt das Tilsche Werk dem (erfundenen) ‚Meister des Creglinger Altares'[1] zu; K. Schäfer[2] bezeichnet dieses Fragment als eine Arbeit der ‚Fränkischen Schule um 1500—1510'; Tönnies (S. 224) überweist dasselbe der schwäbischen Schule.

Ein anderes hervorragendes Werk Riemenschneiders besitzt das Museum in der 1,33 m hohen Lindenholzfigur der hl. Elisabeth[3], welche Verwandtschaft mit der am Münnerstädter Altare zur Schau trägt. Die Statue zeigt alle kennzeichnenden Eigentümlichkeiten des Meisters und ist gleichzeitig von solcher Feinheit und solchem Liebreize, daß sie zu den besseren Arbeiten des fränkischen Künstlers zählt. Die Landgräfin steht etwas nach links ausgebeugt, von Unterkleid und Mantel umhüllt. Das schöne Gesicht bekundet auffällige Ähnlichkeit mit solchen vom Bamberger Kaisergrabmale. Ein eigenartiger Kopfputz deckt das Haupt, von dem das Haar in Wellen rechts und links niederfließt. Die Figur muß aber widrige Schicksale gehabt haben, gewiß längere Zeit im Freien unter einer Traufe allen Unbilden der Witterung ausgesetzt gewesen sein; denn die linke Seite war verwittert und fast ganz vom Holzwurm zerstört; beide Hände waren zugrunde gegangen. Auch war sie der Länge nach in zwei Teile gespalten, zwischen denen jedoch kein Stücklein fehlte. Das Gesicht war aber gut erhalten. Der Besitzer Maler Scharold von Würzburg verzweifelte an der Möglichkeit der Restauration und schenkte sie im 8. Jahrzehnt des 19. Jahrhunderts dem Museum. So jammervoll auch der Zustand war, so ließ sich doch die große Schönheit leicht erkennen, und mehrere

---

[1] Dieser ist eben Riemenschneider.

[2] Meisterwerke deutscher Bildschnitzerkunst im Germanischen Nationalmuseum, Nürnberg 1897, Taf. 35.

[3] Mitteilungen aus dem Germanischen Nationalmuseum, I, 17 f.

Bildhauer wollten den Versuch einer Erneuerung wagen, zogen sich aber immer, die Größe der Arbeit scheuend, wieder zurück. Im Jahre 1883 nahmen die Nürnberger Bildhauer Stärk und Längenfelder die Sache in die Hand, und sie gelang überraschend. Stärk modellierte die Hände und gab der Almosenspen-



Die hl. Elisabeth. Nürnberg,
Germanisches Museum.

derin auf Veranlassung Essenweins in die linke Hand eine Schüssel mit Brot und Obst, in die rechte eine Weinkanne. Da jedoch letztere nach außen gekehrt ist und dadurch aus der geschlossenen Silhouette springt, so wird der ästhetische Genuß etwas beeinträchtigt.

Ferner bewahrt das Museum eine 69 cm hohe, unbemalte Lindenholzfigur, welche durch das an den Gürtel gehängte Buchfutteral als der Evangelist

Johannes gekennzeichnet ist. Er stand einst neben einem Kreuze. Denn Haltung und Gebärde, nämlich die ineinander gepreßten Hände und der emporgerichtete Kopf weisen auf eine Kreuzigungsgruppe hin. Tönnies (S. 243) meint: ‚Die Figur, welche Weber dem Meister selbst zuschreibt und vom Katalog des Museums als an ähnliche Arbeiten Riemenschneiders erinnernd bezeichnet wird, hat mit Meister Til gar nichts zu tun und scheint nicht einmal unterfränkisch zu sein'. Zunächst mache ich aufmerksam auf die Verzierung des Futterals, welche in ihren gekreuzten Linien dem Künstler nicht fremd ist. Dann kann ich nicht umhin, das richtigere, eingehende Urteil Haacks [1] ausführlich wiederzugeben. Der hl. Johannes ist ‚ein fein empfundenes und vortrefflich ausgeführtes Kunstwerk. So gut der seelische Ausdruck nicht nur in den krampfhaft geballten Händen, ja sogar in der ganzen Gestalt herausgearbeitet ist, ebenso vorzüglich ist die Wiedergabe des Körperlichen, die Haar- und Gewandbehandlung. Ich bitte nun diesen Johannes . . . mit dem die Maria unterstützenden Johannes der Kreuzigungsgruppe zu Detwang vergleichen zu wollen . . . Die beiden Johannesgestalten kommen einander in Ausdruck, in der Kopfbildung, in den Proportionen, in der Haarbehandlung, in den Gewandfalten so nahe, daß diese Übereinstimmung unmöglich auf Zufall beruhen kann. Man achte besonders auf den am Oberschenkel eng anliegenden Mantel, während dieser über dem Unterschenkel eine große, tiefe Falte bildet. Andrerseits befindet sich weder die Nürnberger noch die Detwanger Figur in einem sklavischen Abhängigkeitsverhältnis von der andern, sondern beide stehen einander selbständig gegenüber und sind einander qualitativ annähernd gleich wert. Infolgedessen — und mein Urteil trifft hier mit dem Webers zusammen — muß auch der Nürnberger Johannes wie der Detwanger von Riemenschneider selbst geschnitzt sein'.

In der Pickertschen Sammlung zu Nürnberg erkannte ich im 8. Jahrzehnt des 19. Jahrhunderts in einem herrlichen, sehr gut erhaltenen, unbemalten Annaaltar eine Leistung Riemenschneiders. Er zerfällt in drei Teile; gotische Fialen bilden die Trennungsglieder. Die Mitte nimmt die 97 cm hohe Anna ein; links hält Maria, als Kind gedacht, ein aufgeschlagenes Buch mit ihren Händen, rechts hat das nackte Jesuskind seine Händchen zum Segen erhoben. Die stehende Großmutter ist von Engeln umgeben: oben schwingen Engel in anmutiger Haltung das Rauchfaß; in der Mitte spielt rechts ein reizender Engel die Harfe, während ein anderer das Notenblatt hält; links sind ebenfalls zwei Engel, von denen einer die Geige spielt; unten schlägt rechts ein Engel die Orgel, links spielt einer die Gitarre. Einzelheiten bekun-

---

[1] Repertorium, 29, 244.

den auffallende Ähnlichkeit mit dem Creglinger Altare. Man kann vermuten, daß dieses bedeutende Werk der aus Rothenburg verschwundene Annaaltar gewesen ist [1]. Jetzt ist das Altarwerk verkauft, und keine Aufzeichnung soll sagen: wohin.

In der nämlichen Sammlung befand sich auch eine 65 cm hohe, 110 cm breite Relieftafel [2]. Ich machte darüber folgende Notiz. Gott Vater sitzt auf dem Thronsessel, mit der Linken die Kugel haltend, die Rechte zum Segen erhoben. In der Höhe zu seiner Rechten schwebt die Taube, das Sinnbild des Heiligen Geistes. Zu seiner Rechten kniet links der Heiland mit dem Kreuze, rechts die Gottesmutter. In der Höhe befinden sich rechts und links zwei geflügelte Engel. Unten knien rechts und links neben der Vorhölle, die Hände zum Gebete gefaltet, der Stifter und die Stifterin. Ihre Wappen sind neben ihnen angebracht. Das Holzschnitzwerk ist eine interessante, in hohem Relief mit freistehenden Teilen gut ausgeführte Arbeit. Der Katalog (S. 124) schreibt sie Riemenschneider selbst zu; ich aber halte dieses Votivbild nicht einmal für ein Erzeugnis seiner Schule, geschweige seiner Werkstatt. — Die Tafel ist jetzt verkauft. Eine Auskunft über den Verbleib war nicht zu erhalten.

Rothenburg ob der Tauber ist ein für die Tätigkeit Riemenschneiders wichtiger Ort. Denn laut urkundlicher Nachrichten schuf er den plastischen Schmuck für den Altar Unserer Lieben Frau und für den Blutaltar, dann den Rudolfs- und Annaaltar.

Diese allerdings unvollkommenen, nicht lückenlosen Aufzeichnungen verdanken wir den Kirchenpflegern der Pfarrkirche St. Jakob, welche gewöhnliche Bürger waren und in der Regel jedes Jahr wechselten. In den Jahren 1505 [3] und 1506 [4] werden jedoch dieselben drei Pfleger: Hans Kumpf, Sebald Wernitzer und Lorenz Denner genannt.

In zwei Bücher sollten die Einnahmen und Ausgaben aufgeschrieben werden, natürlich zur besseren Kontrolle. Tönnies (S. 111) vermutet noch ein

---

[1] Ich möchte diese Meinung der Anschauung vorziehen, welche in dem Bruchstücke des Nationalmuseums zu München einen Rest des Rothenburger Anna-Altares erkennt.

[2] Vgl. Zweite Abteilung der Kunstsammlung. Nr. 1720.

[3] ‚Anno dm m° v° vnd im fünfte jar Sein pfleg der pfarkirchen Sant Jakobs Hans Kumpf, Sebolt Wernitzer, Lorentz Demmer. Vnd volgt hernach Ir einneme vnd außgeben'.

[4] ‚Anno Dm m° v° vnd im sechsten jar Sein pfleger der pfarkirchen Sant Jakobß Hans Kumpf, Sewolt wernitzer, Lorentz Denner'.

Hauptbuch. Zwar lautet ein Eintrag zum Donnerstag [1] vor Mariä Verkündigung (18. März) 1501: ‚Fünf Gulden haben wir gegeben dem Meister Til — ist eingeschrieben in das Buch'. Aber diese Summe ist schon im anderen Buche [2] der Pfleger zum 28. Februar eingetragen, und daher sicherlich dieses darunter zu verstehen. Auch waren die Pfleger nicht so schreibselig, daß sie sich die Last eines dritten Buches aufgeladen hätten. Entscheidend ist, daß sich von einem Hauptbuche keine Erwähnung und kein Rest vorfindet.

Aber gerade der Umstand, daß ‚Pfleger der Pfarrkirche St. Jakob' aufgestellt wurden, und einer allein nicht die Verantwortung trug, mag Veranlassung gegeben haben, daß ein Pfleger sich auf den andern verließ, und so manche Bezahlung nicht eingetragen wurde. Beiträge von Wohltätern fanden überhaupt keine Erwähnung, sondern es wurden nur die Ausgaben aus der eigentlichen Kirchenkasse verbucht.

Tönnies (S. 107) versteigt sich zur Behauptung: ‚Weber hat die verstreuten Aufzeichnungen, die flüchtig und unordentlich in m e h r e r e n' (! es sind nur zwei, die für Riemenschneider in Betracht kommen) ‚Ausgabebüchern der St. Jakobspflege enthalten sind, offenbar nicht aus den Originalen ausgeschrieben, denn er gibt sie nicht diplomatisch genug wieder'. Diese Unterstellung muß ich mit Entschiedenheit zurückweisen. Ich habe flüchtig im Jahre 1875, aber eine volle Woche im Jahre 1886 im Archive gearbeitet, und zwar unter schwierigen Umständen, weil damals das Rothenburger Archiv noch nicht geordnet war. Und ich war der Erste, der die urkundlichen Daten veröffentlicht hat. Von wem, frage ich ferner, hätte ich denn die Notizen ‚ausschreiben' können? Streit (S. 23) folgte ein halbes Jahr später mit der Herausgabe der wenigen und unzuverlässigen Exzerpte des Apothekers Weißbecker. [3]

Was die diplomatische Wiedergabe der Einträge betrifft, so können meine Angaben einen Vergleich mit denen von Tönnies leicht ertragen. Tönnies gibt seine Notizen nach den beiden Büchern nebeneinander gestellt. Ich hatte jedoch die Aufzeichnungen nach den vier Altären geschieden und, da ich nur

---

[1] ‚Fragmente die für St. Jakobs Pflege gehörige alte Rechnungen betr.' Vom Jahre 1480—1518. Rothenburger Stadtarchiv, Nr. 1904. ‚Am Dunderstag vor mariä'... Das Fest selbst ist nicht zu entziffern, aber nach dem Zusammenhange kann es nur ‚annuntiatio' heißen. ‚v gld dedim (dedimus) maist Dil — ist eingeschrieben in daß Buch'.

[2] Nr. 1906 des Rothenburger Stadtarchivs. Notizen der Pflege zu St. Jakob vom Jahre 1489—1507. ‚Suntag Invocavit: v guld dedim maist Dil z wirczburck'.

[3] Es wurden Einträge vom Jahre 1481 und 1482 aufgenommen, welche auf Riemenschneider gar keinen Bezug haben, da derselbe erst am Ende des Jahres 1483 als Geselle in Würzburg einwanderte. Vgl. Weber in ‚Zeitschrift für Christliche Kunst', 2 (1889), 40.

die Urheberschaft des Meisters Til erweisen wollte, die Ausgaben für den Rothenburger Schreiner, Schlosser und Goldschmied übergangen, obgleich sie in meinen Exzerpten stehen. Daß ich aber meinen Zweck erreichte, bestätigt unter andern E. Paulus in einer Besprechung meiner zweiten Auflage im ‚Deutschen Literaturblatt': ‚Was die beiden Schnitzaltäre in der Jakobskirche . . . anbelangt, die durch urkundliche Beweise Riemenschneider zugeschrieben werden müssen, so zeigt sich neben dem Meister unverkennbar die Einmischung fremder Hände, was auch Weber nicht entgangen ist; Til mag damals so mit Arbeiten überhäuft gewesen sein, daß er manches minderen Händen überließ. Die von ihm selbst herrührenden Gestalten brechen förmlich siegreich aus den anderen hervor'. [1]

Ich halte es demnach nicht für nötig, meine Methode zu ändern. Ich werde daher bei jedem Altare die bezüglichen Eintragungen verwerten.

I.

Marienaltar.

In den beiden Rechnungsbüchern der Pflege St. Jakob kommen Einträge vor, aus denen hervorgeht, daß ein Würzburger Bildschnitzer Tafeln für den Altar Unserer Lieben Frau fertigte. Es ist eine große Nachlässigkeit der Pfleger, daß sie den Namen des Künstlers nicht hinzufügten. Aber es ist kein Zweifel, daß derselbe Riemenschneider war. Denn dieser war damals in der Stadt Würzburg und in der Würzburger Diözese, zu welcher Rothenburg, Detwang und Creglingen gehörten, der gefeiertste Meister. Es bedurfte des ausdrücklichen Namens nicht. Später wird er freilich öfters mit Namen erwähnt. Auch schienen mir die Schnitzereien [2] selbst auf Riemenschneider hinzuweisen, schon als ich im Jahre 1875 zum ersten Male die Jakobskirche betrat, ohne daß ich eine Ahnung von Tilschen Arbeiten in Rothenburg hatte.

Aber nur die Reliefs des Mittelschreines stammen aus der Tilschen Werkstätte. Das ergibt sich zunächst aus den urkundlichen Aufzeichnungen. Dann weist der Schrein des Marienaltars eine Eigentümlichkeit auf, welche er mit den Schreinen des Blutaltares sowie des Altares zu Creglingen gemein hat, die Durchbrechung der Rückwand des Mittelstückes durch gotische Fenster. Für den Blutaltar bekunden nun urkundliche Nachweise, daß der Schrein nicht von dem Bildschnitzer selbst, sondern von dem Rothenburger Schreinermeister Erhart hergestellt wurde, so daß ein gleiches Verhältnis auch für den Rothen-

---

[1] 11. Jahrg. (1888), S. 38.

[2] ‚Der Altar . . . gilt als ein Werk Riemenschneiders'. A. Merz, Rothenburg, 2. A. Ansbach 1881, S. 130.



Vom Marienaltar in der Jakobskirche zu Rothenburg.

burger Marienaltar angenommen werden muß. Zudem stimmt die Bildung des Schreins an dem Marienaltar und Blutaltar überein: beide haben in der Mitte einen Aufsatz, an den Flügeln einen Ansatz. Es ist klar, daß beide aus derselben Werkstätte hervorgegangen sind, wenn auch die Pfleger vergessen haben, die Ausgaben für den Marienaltar an Erhart zu notieren.

Tönnies (S. 108) bringt Abzahlungen und eine Schuld, welche für die Arbeit des Zimmermanns Veit zum 20. Dezember 1495 [1] eingezeichnet sind, mit dem Marienaltar in Beziehung — ohne allen Grund, da mit keiner Silbe der Marienaltar angedeutet ist. Sollte die Leistung des Zimmermanns mit dem Frauenaltar im Zusammenhang stehen, was durchaus nicht bewiesen werden kann, so könnte man nur an ein Gerüst zum Altare, welcher damals mit dem Mittelschreine abschloß, denken.

Die früheste Aufzeichnung über den Marienaltar stammt vom 5. April [2] 1495. Sie belehrt uns, daß man einen kunstverständigen Komtur (vom Deutschorden) nach Würzburg geschickt hatte, um dort das fertige Bildwerk zu besichtigen. Es folgt daraus, daß Riemenschneider bereits im Jahre 1494 mit der Ausführung des Figürlichen am Marienaltar beauftragt war und jetzt — im März 1495 — seinen Auftrag vollendet hatte, wovon er die Rothenburger benachrichtigte. Das Urteil war günstig ausgefallen, und am nächsten Samstag traf das Schnitzwerk in Rothenburg ein. Der Fuhrmann erhielt am Palmsonntag [3], am 12. April, seinen Fuhrlohn (einen Gulden).

Sonntag den 10. Mai [4] 1495 werden dem Meister Til für die Schnitzereien zum Marienaltar in der Pfarrkirchen 28 Gulden angewiesen. Es scheint nach der Aufzeichnung im anderen Rechnungsbuche (Nr. 1904), daß er die Summe

---

[1] Tönnies liest: ‚Anno i c e L xxxx v°'. Die Lesart: ‚ice' ist jedoch eine verfehlte. Es sollte heißen: ‚IVᶜ', d. i. mit Auslassung von ‚m' (tausend): anno quadringentesimo nonagesimo quinto. Die Stellen selbst lauten: ‚Item ij gulden heban wir geban Veyt dem Zimmermann auff dj arbett noch laut Zettel am Suntag vo Thome, ab tn (aber endlich = tamen) III guld am sampstag vo oculi' (5. März 1496, da letzterer Eintrag nachträglich gemacht wurde). Tönnies erklärt ‚ab tn', a b gezahlt erhält (tenet) er'. Diese allzu gesuchte Erklärung findet in einem Lexikon keine Bestätigung. So deutet Adr. Cappelli, Lexicon Abbreviaturarum, Leipzig 1901, pag. 336 ‚tn' mit ‚tamen' und ‚tantum'. ‚Ite xi ℔ VIII d san (sind) dj pflege noch schuldich dem Zimmermann (für) san arve' (seine Arbeit). Rothenburger Stadtarchiv, Nr. 1904.

[2] ‚Suntag Judica'. Tönnies überliefert die falsche Auflösung: ‚20. März'. ‚1 guld VI ℔ den Cometh, verzert gen wircz, als dj taffel besichtig'. Stadtarchiv, Nr. 1906.

[3] ‚Suntag palmare. Ite 1 fl. vo d dafel vo wircz vff vnser liben fraven altar furgeld'. Stadtarchiv, Nr. 1906. Tönnies gibt das irrige Datum: ‚5. April'.

[4] ‚Donica Jubilate'. Tönnies irrt sich im Datum: ‚3. Mai'. ‚Ite xxviii guld dem schniczer von Uirz vmb dj tafel vff vnnße liban frawen altar In d pforkirchen zu schniczen'. Stadtarchiv, Nr. 1906.

in zwei Terminen: einmal 10 Gulden, das andere Mal 18 Gulden ausbezahlt bekam [1]. Damit war die Bezahlung erledigt. Ob jedoch die 28 Gulden die ganze Summe vorstellen, welche der Würzburger Meister empfing, ist fraglich, da die Pfleger nicht sorgfältig die Bücher führten und Schenkungen von Wohltätern nicht eintrugen. Aber allem Anscheine nach waren die Rothenburger durch die Schöpfungen Riemenschneiders so befriedigt, daß sie einem Würzburger Pfarrer bei seiner Anwesenheit noch 4 Gulden [2] für Riemenschneider zur Verehrung mitgaben.

Das Mittelbild des Schreins stellt die Krönung Mariens dar ‚in herkömmlicher Form'. [3] Ein Thron, dessen Rücklehne in drei, nach Tilscher Art gezierte Bogen gegliedert ist, bildet den Hintergrund. Die Rücklehne bei Gott Sohn und Gott Vater tragen noch die Worte: ‚Heilige Dreifaltigkeit, du eine. Amen. Gott der sun und der' . . . Vater und Sohn halten über dem Haupte der knienden Himmelskönigin die gezackte Krone. Die Gruppe ist schön komponiert und meisterlich ausgeführt.

Zur Linken Mariens sitzt Gott Vater, eine Krone auf dem Haupte; breites welliges Haar umgibt das Antlitz, ein voller Bart wallt lang herab. Das gegürtete Untergewand schmiegt sich den Körperformen an und ist trefflich drapiert; ein Kragen, dessen Saum mit den kleinen Bogen geschmückt ist, wie die Gewandung des Jesuskindes und Mariens am Creglinger Altare, schaut noch auf der linken Seite unter dem darüber geworfenen Mantel heraus, welcher viele Falten aufweist und in einer Spitze endigt; der Saum zeigt die gekreuzten Linien, wie am Creglinger Altare. Mit der linken Hand hält er die Weltkugel auf seinem Schoße.

Zur Rechten der Mutter sitzt Gott Sohn, auf dem Haupte die Krone, von welcher das Haar in welligen Strähnen niederfließt. Das gewellte Barthaar ist kurz. Er schaut in die Ferne. Sein Körper ist von einem vielfaltigen Mantel, der den Oberkörper ziemlich frei läßt, im kühnen Wurfe umschlungen; unter dem Halse wird er durch ein Band mit zwei Schließen zusammengehalten. Die nackten Arme und die entblößte Brust verraten durch die einzelnen Adern und Sehnen eine hoch entwickelte Naturtreue. Die kräftige Gestalt läßt die göttliche Macht ahnen, die zur Rechten des Vaters sitzt.

---

[1] ‚Ite x guld han wi geben dem bildschniczer vff dj tafel gein wirczburg . . . XVIII fl. schniczer domit begehr'.

[2] ‚Ite IIII guld dem pfarre von wirczburg von de tafel wegen'. Stadtarchiv Nr. 1904.

[3] ‚Nur ist der krönende Christus bis zur Lendengegend nackt'. Christliches Kunstblatt, 1862, S. 96.

Die Himmelskönigin, mit einem Gesichte, welches auch die hl. Jungfrau in der Verkündigung am Creglinger Altare zur Schau trägt, ist zwischen Vater und Sohn in die Knie gesunken. Über ihr Haar, welches wellig rechts und links herabfällt, ist ein faltiges Kopftuch gebreitet, welches in kühnen, geschmackvollen Windungen sich unter dem linken Arm niedersenkt, um beim Ende wieder emporzuschweben — ein Kunststück, das bei Riemenschneider auch sonst wiederkehrt; vom Kopftuche weht nach aufwärts eine Sendelbinde und schlingt sich um das rechte Handgelenk des Vaters. Das Kleid Mariens zeigt an der Brust eine mit Säumen gezierte Öffnung, aus welcher das in schmale Falten gelegte Hemd hervorschaut. An der Brust heftet ein Band mit Schließen den Mantel zusammen; von der linken Schulter fällt dieser fast gerade herab, während er auf der rechten Seite, vom rechten Arm aufgenommen, vielbrüchig erscheint. Der Mantelsaum hat die Riemenschneiderschen Striche. Die Hände legt Maria in Demut kreuzweise übereinander.

Über der Gottesmutter schweben in den zwei nicht von Butzenscheiben belebten Feldern zwei geflügelte Engelchen; ihre Köpfchen sind fein gelockt, ihr Körperchen mit Federn bedeckt, wie die Engel an der Maidbrunner Beweinung; ein am Halse gebundenes Mäntelchen flattert rückwärts bis über die Füße.

Den oberen Abschluß des Schreines zieren kleine Brustbilder der Apostel, welche sich auch auf den Flügeln fortsetzen. Unten sind in ähnlicher Weise zwölf Propheten angebracht, laut den Inschriften: Zacharias, Ezechiel, Amos, Elisäus, Jeremias, David, Elias, Isaias, Malachias, Habakuk mit einem Krug und einem Brot, Jonas mit einem Fisch und Daniel. Diese 24 Figürchen sind einfache, aber meistens sorgfältige Arbeiten. Sie wurden von einem Gehilfen geschaffen, welcher auf seinen Wanderungen die Renaissance kennen und üben gelernt hatte.

Über dem Mittelbild ist in einer Nische das Brustbild des hl. Evangelisten Johannes mit der Unterschrift: ‚Im Anfange war das Wort', dem ersten Satze seines Evangeliums. Sein Kopf ist lockig, aber bartlos gebildet. Die Rechte erhebt er lehrend, die Linke ruht auf dem Evangelienbuch. Die Hände sind fein ausgeführt.

Die Flügel enthalten in Reliefs auf der nördlichen Seite die auf der Mondsichel stehende, von zwei nackten, geflügelten Engelchen umschwebte Gottesmutter, welche auf dem linken Arme das nackte Jesuskind trägt, welches nach dem Apfel greift, den sie mit der Rechten ihm entgegenreicht; auf der südlichen die heilige, ebenso von zwei kleinen Engeln umgebene Anna, das Jesuskind umfassend, und zu ihrer Linken die kindliche Maria, welche dem Knäblein in ihrem Kleide Obst und Trauben bringt.

Das Hervortreten dieser genrehaften Züge ist ein Zeichen des neueren Geistes, welcher sich in der damaligen Zeit der religiösen Kunst bemächtigte. Man würde ihr aber schweres Unrecht zufügen, wollte man nichts weiter darin erkennen als einen gewöhnlichen Vorgang, und wäre derselbe auch noch so naiv ausgeführt; ein solcher würde es ja sein, wenn der Künstler nur beabsichtigt hätte, einer mütterlichen Neigung Ausdruck zu geben, das Kind mit Leckerbissen zu versorgen. Allen jenen genrehaften Zügen der Bildwerke jener Zeit liegt ein höherer Gedanke zugrunde. Im vorliegenden Fall ist es die Vorstellung, daß an das Essen im Paradiese sich der Hergang des Sündenfalles angeknüpft, und nun durch das Christkind und seine Erlösung der Fluch jenes verbotenen Genusses weggenommen und der Genuß selbst geheiligt werden soll.

Man kann mit Schorn [1] einverstanden sein, daß die Flügel von einem Gehilfen herrühren mögen; doch liegt ihnen sicher die Zeichnung des Meisters zugrunde. Vollgültiger Beweis ist schon das reizende Figürchen der stehenden hl. Jungfrau, welche, sitzend ausgeführt, auf den Gruppen: ‚Anna selbdritt' von Riemenschneider wiederkehrt. Die Behandlung der Falten und der eigentümliche, weiche Fluß der Linien hier und dort bleiben sich im wesentlichen gleich. Ein lebendiges Porträt ist das von einer breiten Haube umschlossene Antlitz der in schöner Haltung stehenden Großmutter Anna. Der Reliefstil ist gut getroffen.

In jedem der viereckigen Ansätze der Flügel befindet sich ein bekleidetes Engelchen. In diesen wie in den übrigen Engeln paart sich Reichtum der Erfindung mit einem großen Geschick, das Schweben und Fliegen auszudrücken.

Wenn man den Frauenaltar mit dem Blutaltar vergleicht, so scheint es zweifellos, daß ein Künstler die beiden entworfen hat. Die Schreinerarbeit, also die Gehäuse, die Fenster mit ihren Butzenscheiben und das feine Laubwerk, stimmt in den zwei Altären so überein, daß sie derselben Werkstatt, und zwar der Erhartschen zu Rothenburg entstammen muß. Der figurale Teil kam aus Würzburg. In künstlerischer Hinsicht steht der Marienaltar hinter seinem Rivalen etwas zurück.

Daß Riemenschneider nicht all sein Können auf den Marienaltar verwendete, läßt sich leicht begründen. Da er nur als ein Nebenaltar aus Altarstock, Predella, für welche bereits die ältere Gruppe: Mariens Tod bestimmt war, und einem Schreine bestehen sollte, so befriedigte der Auftrag nicht völlig den Würzburger Meister. Er wandte lieber sein Interesse und seine Arbeitskraft dem Marienaltar zu, welcher von den wohlhabenden Creglingern für die besuchte Wallfahrtskirche bestellt worden war, sowie der Apostelfolge, welche

---

[1] Kunstblatt, 1836, S. 11.

jetzt das Bayerische Nationalmuseum bewahrt. Auch war die Bezahlung nicht derart, daß sie die ganze Hand des Meisters beanspruchen konnte; man war zufrieden, wenn nur die Arbeit aus der berühmten Werkstätte Tils hervorging.

Der Frauenaltar entging der Zerstörung, als nach der Ankunft des aus Wittenberg vertriebenen Karlstadt ein Bildersturm entfacht wurde, und die Bilderstürmer mehrere Altäre der Jakobskirche verbrannten [1]. Nach der Niederlage der Aufrührer im Jahre 1525 kehrten die aus Rothenburg vertriebenen Ratsherren zurück, und es wurde die alte Ordnung (mit hl. Messe) wieder eingeführt. Doch Friede herrschte nicht. Im Jahre 1544 errangen die Neuerer den Sieg [2]. Am Sonntag Laetare — 23. März — 1544 ward die erste lutherische Predigt in der Pfarrkirche St. Jakob gehalten. Jetzt war ein Nebenaltar, zumal zu Ehren Unserer Lieben Frau, sehr überflüssig. Denn die neue Religion bedurfte keiner Seitenaltäre. Aber weil die Bilderstürmerei in Rothenburg vorüber war, vernichteten die Neugläubigen ihn nicht, sondern brachten denselben in einer Nebenkirche, der Spitalkirche, unter. ‚In der Spitalkirche', schreibt J. Baader, ‚enthält ein Altar die Krönung der Maria und in der Predella ihren Tod'. [3] Als im siebenten Jahrzehnt des 19. Jahrhunderts der Altar des hl. Blutes, welcher im Mittelschiff vor dem Chore der Pfarrkirche gestanden war, in das Südschiff übertragen wurde, fehlte es an einem Gegenstück im nördlichen Seitenschiffe. Das Spital trat nun den Marienaltar an die Pfarrkirche ab. Bei dieser Gelegenheit wurde der Aufsatz [4] über dem Schreine nach dem Vorbilde des Blutaltares neu gefertigt. Die beiden Altäre sind gegenwärtig einander gegenüber in St. Jakob aufgestellt.

Der Altar war unbemalt, erscheint aber jetzt in dunklem Holze, weil er, wie der Blutaltar, vom Wurmfraße bedroht, mit Petroleum öfter getränkt wurde.

Es erübrigt mir noch, auf einige Einwürfe zu antworten.

Bode spricht den Marienaltar dem Meister Til ab, indem er schreibt: ‚Derselbe scheint mir nicht nur einen ganz verschiedenartigen, weit hinter Riemenschneider zurückstehenden Künstler zu verraten (mit Ausnahme des altertümlichen, nicht zugehörigen Predellenreliefs mit dem Tode der Maria),

---

[1] A. Merz, Rothenburg, 2. A. Ansbach 1881, S. 56.

[2] Der Sieg war noch nicht endgültig, denn durch das Interim vom Jahre 1548 war noch einmal der katholische Gottesdienst in St. Jakob hergestellt worden — freilich nur auf kurze Zeit.

[3] Beiträge, 1860, S. 598.

[4] Der Marienaltar ‚soll an seinem neuen Bestimmungsort auch einen architektonischen Aufbau bekommen, der ihm bis jetzt fehlte'. Christliches Kunstblatt, 1862, S. 96.

sondern auch um mehr als ein Jahrzehnt später entstanden zu sein, als jener bei Riemenschneider bestellte Altar'.[1] Aber dem bloß kunstkritischen Urteile stehe ich ungläubig gegenüber. Geschichtliche Beglaubigung ist für mich maßgebend. Wir haben nun urkundlich bestätigt, daß ein Würzburger Meister — Riemenschneider — in dem Jahre 1495 ,Tafeln' für den Frauenaltar ablieferte. In Rothenburg ist ferner ein mit Riemenschneider verwandter Marienaltar erhalten. Es ist also ohne Bedenken anzunehmen, daß dieser der im Jahre 1495 aufgestellte Altar ist.

Der Gedanke, daß ein zweiter Marienaltar um das Jahr 1506 oder 1507 für die nämliche Pfarrkirche entstanden sei, hat keinen Schein der Berechtigung. Die Neuschöpfung hätte bald nach der Herstellung des ersten Altares, also noch zu Lebzeiten der Stifter und des Künstlers, geschehen müssen. Es ist jedoch Tatsache, daß man bei Umänderung oder Anschaffung von Kunstwerken die noch lebenden Wohltäter und Schöpfer nicht kränkt, sondern erst nach ihrem Abscheiden sich zu Änderungen, zumal wenn sie nicht erforderlich sind, drängen läßt. Bei kirchlichen Gegenständen ist man überhaupt konservativ.

Aus den angeführten Worten Bodes erhellt eine Ansicht über den Kunstwert des Altares, welche gegenüber der Auffassung Lübkes: ,ausgezeichnete Arbeiten von hohem Schönheitsgefühl'[2] hart klingt.

Adelmann (S. 7) erkennt ebenfalls den Marienaltar dem Meister Til ab, ,da das Mittelbild einem Holzschnitte Dürers von 1510 nachgebildet ist', obgleich er zugesteht: ,Manche Einzelheiten sind ganz riemenschneiderisch: die Gesichtszüge, die Bildung der Hände'. Jener Grund ist sehr hinfällig. Man vergleiche nur die beiden Bilder. Schon in der Anordnung sind sie ganz verschieden: bei Riemenschneider sitzen Vater und Sohn auf einem Throne, während Maria vor demselben kniet; bei Dürer schweben die Gestalten in der Luft. Der Wurf der Gewandung unterscheidet sich ebenfalls: bei Dürer weht der Mantel Gott Vaters weit nach links, und das Obergewand Mariens zieht wie eine Wolke unter dem Sohne dahin, während von Riemenschneider die Gewänder in großzügiger Ruhe behandelt sind. Das Thema ist nur ein gemeinsames, im Mittelalter so häufig gebrauchtes. Man könnte im Gegenteile behaupten: Dürer hat den Marienaltar in Rothenburg gesehen. Auch stehe ich nicht an, zu behaupten, daß das Werk Riemenschneiders sich durch reineren Schönheitssinn und besseren Geschmack vor der Dürerschen Darstellung auszeichnet.

Man betont ferner gegen Riemenschneider die am Altare vorkommenden Renaissanceformen. Da derselbe aber mehr Werkstattsschöpfung ist als eigene

---

[1] Geschichte der deutschen Plastik, S. 163.

[2] Geschichte der Plastik, S. 598.

Arbeit Riemenschneiders, so können jene auf einen Gehilfen zurückgeführt werden. Ich füge noch hinzu die Ausführung von H. Detzel: ‚Die Renaissancemotive, welche man an der Arbeit findet, lassen diesen Meister als einen aus der spätgotischen Zeit erkennen, und wenn man die Art und Weise dieser Stilvermischung an dem Grabmale des hl. Kaiserpaares zu Bamberg betrachtet, wird man mit Recht den Dill Riemenschneider von Würzburg erkennen können‘.[1]

Schließlich muß noch einer Vermutung gedacht werden, welche in Rothenburg verbreitet wird, und der u. a. Tönnies (S. 141) huldigt. Man sagt: der Riemenschneidersche Marienaltar vom Jahre 1495 für die Jakobskirche sei der gegenwärtige Marienaltar zu Creglingen, wohin er vor den Bilderstürmern geflüchtet worden sei. Die Fragen liegen nahe: Warum wurde der Blutaltar nicht auch nach diesem, vier Stunden entfernten Städtchen übergeführt? Warum haben später die Rothenburger ihren Altar nicht zurückverlangt? Aber jene lokalpatriotische Ansicht widerspricht ganz und gar den wirklichen Verhältnissen. Es gab vom Jahre 1520 an zwei Parteien in der Reichsstadt, welche einander überwachten. Die Neugläubigen hätten einen Marienaltar damals sicherlich nicht gerettet, die Altgläubigen, welche die Mehrzahl bildeten und bis zum Jahre 1544 — abgesehen von den Wirren vor und im ‚Bauernkriege‘ — die Herrschaft inne hatten, konnten nicht daran denken, einen Heiligenaltar nach Creglingen zu übertragen, welches damals zur brandenburgischen[2] Markgrafschaft Ansbach gehörte. Denn Creglingen war bereits seit Beginn des dritten Jahrzehntes vielfach den Neuerungen zugetan und wurde bald ganz dem Luthertum zugeführt, weil Markgraf Georg im Jahre 1525 offen zum Luthertum übertrat und mit Gewalt das ganze Land zu seiner Religion zwang. Da mußte man Bedenken tragen, ein auswärtiges katholisches Werk dort bewahren zu wollen. Man durfte froh sein, wenn die Creglinger die einheimischen religiösen Gebilde nicht vernichteten. Das Streben, Fremde zur Besichtigung von Kunstwerken anzulocken, war damals unbekannt.

II.

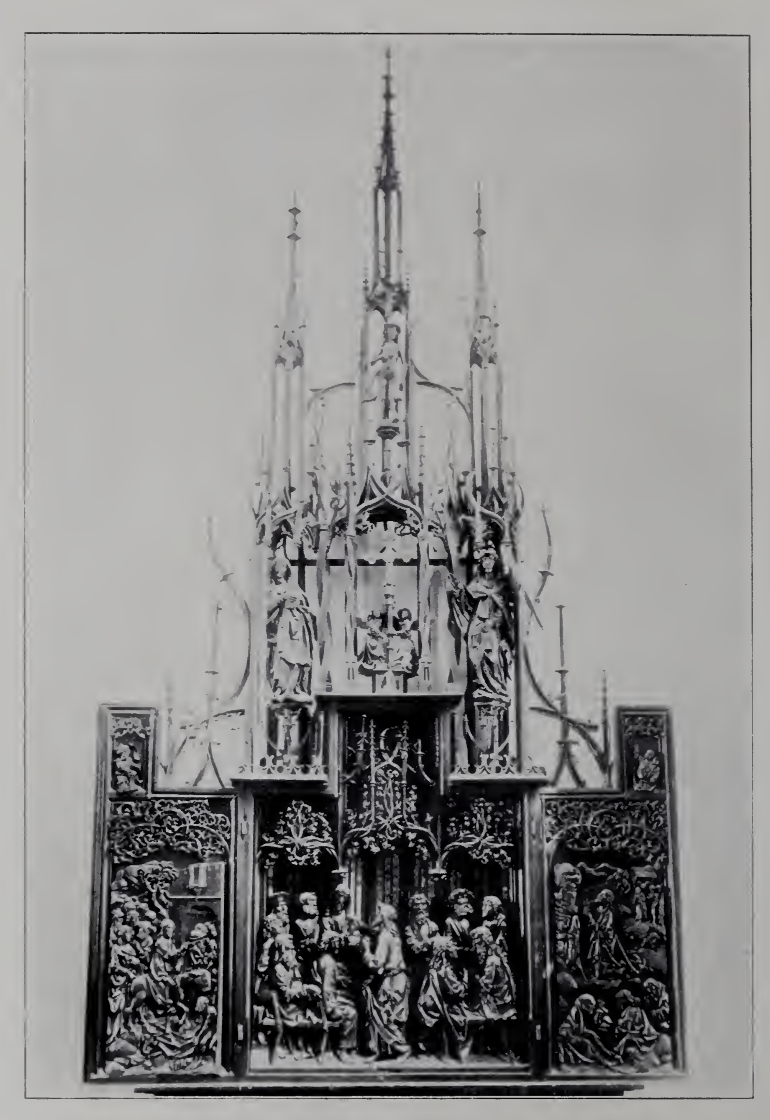
Altar des heiligen Blutes.

Es wird erzählt, Kreuzfahrer hätten einen Tropfen des heiligen Blutes des Erlösers von Jerusalem nach Rothenburg mitgebracht. Zu Ehren desselben

---

[1] Eine Kunstreise durch das Frankenland, Würzburg 1885, S. 120.

[2] Creglingen war seit dem 16. Jahrhundert kein ‚hohenlohisches Land‘ (Tönnies, S. 141) mehr; das Städtchen war im Jahre 1448 an den Markgrafen Albrecht von Brandenburg-Ansbach verkauft worden.



Blutaltar. Rothenburg, Jakobskirche.

ward die Kapelle zum hl. Blute errichtet und im Jahre 1266 eingeweiht. Die sehr verehrte Reliquie wurde auf einem Altar in einer Glaskapsel bewahrt. Zu diesem Altare wurden im Laufe der Zeiten vielfache Schenkungen gemacht. Durch Stiftungen vom Jahre 1467 und 1478 war man in die Lage versetzt, an die Schaffung eines neuen und größeren Altares allmählich zu gehen.

Über diesen Altar, für welchen Riemenschneider in den Jahren 1500 bis 1504 den figuralen Schmuck fertigte, fließen die Quellen reichlicher, denn wir finden im Rothenburger Stadtarchiv auch Aufzeichnungen der Ausgaben an den Schreinermeister Erhart, an den Schlosser Hans und an den Goldarbeiter.

Ersterem ward bereits am 30. Juni 1499 die Schreinerarbeit, d. i. der architektonische Aufbau des Blutaltares angedingt [1]. Er bekam dabei $^1/_4$ Gulden zum Weinkauf.

Am 8. Juli 1499 erhielt Schreinermeister Erhart 10 Gulden als Vorausbezahlung für das ‚Werk, so er zum hl. Blute machen soll'. [2]

Am 20. Oktober 1499 erscheinen in der Rechnung wieder 10 Gulden [3].

Zum Palmsonntag (12. April [4]) 1500 sind zwei Zahlungen von 20 und 18 Gulden aufgeschrieben. Wahrscheinlich gab der Pfleger dem Schreiner Erhart erst 20 Gulden, da er nicht mehr in der Kasse hatte. Dann verschaffte er sich noch 18 Gulden, um sie ebenfalls dem Meister zu übergeben. So läßt sich die doppelte Bezahlung erklären.

Am 28. März 1501 [5] ward dem Schreiner ein Reisegeld von $^3/_4$ Gulden ausbezahlt, damit er in Würzburg mit Riemenschneider über den Blutaltar per-

---

[1] ‚Suntag nach pet u. pauli. Ite 1 ort' (= Quart, $^1/_4$ Teil von Gewichten, Münzen, insbesondere der vierte Teil eines Guldens, Lexer, 2, 171), zu weinkauff dem schreiner vo d taffel zu de heylige plut'. Stadtarchiv, Nr. 1906.

[2] ‚Anno domn Im L xxxx VIIII Jore. Ite x fl. dedm (= dedimus) dem schreyner meist erharte auff das werck, so er zu dem heylige plut sol machen. Act in die Kiliani'. Stadtarchiv, Nr. 1904.

[3] Stadtarchiv, Nr. 1904: ‚ab jm x tn Doica pos Burkhardij'. Tönnies (S. 108) gibt die Auflösung des Datums mit ‚3. Febr.' Er irrte sich im Tage des heil. Burkard. Der Festtag des ersten Bischofs von Würzburg wird im Würzburger Bistume, wozu Rothenburg gehörte, am 14. Oktober begangen. Der Sonntag darauf fällt auf den 20. Okt.

[4] Tönnies (S. 108) gibt irrig das Datum: ‚22. März 1500'. Die Aufzeichnungen lauten: ‚Ite xx fl dem schreiner erharte auff taffel zu heylige plut'. ‚Ite XVIII fl ab erharte dem schreiner auff dey arbeyt d taffel'. Stadtarchiv, Nr. 1906. Tönnies (S. 109) fügt hinzu: ‚Streit gibt irrtümlich 1501 an'. Aber eine solche Aufzeichnung zum Jahre ‚1501' findet sich bei Streit nicht.

[5] ‚Anno Dm funfzehen hundert vnd ain Jahr. Dominica Judica. Ite III ort dem schreiner gen Wirzburg zu zerung'. — ‚Dominica misericordia Dmi. Ite XII fl. erharte dem schrein auff sein arbeyt'. Stadtarchiv, Nr. 1906.

sönlich sich berate. Am 25. April werden dem Meister Erhart 12 Gulden auf seine Arbeit gegeben.

Am 1. Mai 1502 werden an Meister Erhart 4 Gulden für seine Arbeit bezahlt [1]. Schon am 5. Juni 1502 erhält er eine Zahlung von 54 Gulden für seine Arbeiten am Altare zum hl. Blute [2]. Die letzte Angabe über eine Zahlung von 3 Gulden für das ‚Streichen' wird am Sonntag nach dem Feste des hl. Ulrich — am 7. Juli — 1504 gemacht [3].

Am 22. Dezember 1504 werden dem Meister Erhart noch 19 Pf. geschenkt [4].

Wenn wir die einzelnen Posten, welche verbucht wurden, zusammenzählen: $^1/_4+10+10+20+18+^3/_4+12+4+54+3$ Gulden + 19 Pf., so ergibt sich die Summe 132 Gulden 19 Pf. — nicht 131 Gulden, wie Tönnies (S. 114) addiert.

Der Schlossermeister Hans bekommt am 3. Juli 1502 für große und kleine Schrauben, mit welchen die einzelnen Teile des Blutaltares aneinander befestigt werden sollten, 8 Gulden [5].

Ein Goldarbeiter wird am 11. September 1502 mit 6 Gulden bezahlt, weil er das silberne Kreuz, welches über dem Schrein in der Mitte des Aufsatzes sich befindet und in einer Kapsel den heiligen Blutstropfen bewahrt, vergoldete [6]. ‚Diese Notiz', schreibt Tönnies (S. 110), ‚ist bisher noch nicht erwähnt worden.' Aber schon Weißbecker führt in seiner Beschreibung von ‚Rothenburg' (1882) den Inhalt eines Zettels [7] an, aus dem hervorgeht, daß ‚im Jahre 1502 dieses Kreuz wiederum völlig vergoldet worden ist' (S. 66), und

---

[1] ‚Anno Dmi xv^c vnd andren Jor. Vocem Jocunditatis'. ‚Vocem iucunditatis' lautet der Beginn des Introitus am 5. Sonntag nach Ostern. ‚Item IIII flore (= florin) maist Erhart vff sein Erbeit'. Stadtarchiv, Nr. 1906.

[2] ‚Dominica Bonifacii. Ite L IIII fl erhart schreiner an der taffel zu dem heylige plutt vber den erste bestand'. Stadtarchiv, Nr. 1906.

[3] ‚Domica po Vdalricii. Ite III fl erhart Schrein fur das ylen' (= streichen, Lexer, Handwörterbuch, 3, 256) ‚zu de heylige pluet bey sant Jos oltare'. Der Altar zum heiligen Blut stand ursprünglich als ‚Sanct Jodocus- (abgekürzt St. Jos) Altar zum heiligen Blut' in der ‚heilig Blutkapelle'. H. Weißbecker, Rothenburg, Rothenburg 1882, S. 64.

[4] ‚Domica po thome apli. Ite XVIIII d gescheckt den schreiner vo der tapfel zu den heylige pluet.' Stadtarchiv, Nr. 1906.

[5] ‚Dominica post visitationis marie. Ite VIII flore dem Haz Schlosser für allerley Schrauffn, großer vnd kleiner zu de taffel zu heilgn plut'. Stadtarchiv, Nr. 1906.

[6] ‚Dominica post Nativitatis marie. Ite VI flore de goldschmid von dem Creuz zum heiligen plut zum gulden'.

[7] ‚Anno Domini millesimo quingentesimo secundo crux ista iterum deaurata est'.

Streit bringt (S. 23) die Notiz von der Vergoldung des Kreuzes zum heiligen Blut [1]. Und Graf [2] bemerkt ausdrücklich: ‚Die angezweifelte Identität des noch vorhandenen Blutaltares mit der damals, nach Ausweis der Rechnungen, von Riemenschneider geschnitzten „taffel zu dem heyligen plut“ ist durch die von Weißbecker mitgeteilte Inschrift auf dem der Reliquie beiliegenden Zettel festgestellt‘.

Sogar die Bezahlung der 14 Seile, welche man zum Blutaltare verwendete, ist zum 5. Juni 1502 mit 2 Pfund und 10 Pfennigen eingetragen [3].

Haben die Kirchenpfleger die Ausgaben an die Rothenburger Geschäftsleute in Betreff des Blutaltares wohl vollständig aufgeschrieben, so sind sie allem Anscheine nach bei den Aufzeichnungen für den Würzburger Künstler nicht mit gleicher Sorgfalt verfahren.

Ich lasse nun die Angaben folgen, welche sich auf Riemenschneider selber, auf seinen Fuhrmann und Gehilfen beziehen.

Am 18. April 1500 werden dem Meister Til die Bildwerke zum Blutaltar angedingt [4]. Das Handgeld beträgt 5 Pfund und 5 Pfennige.

Am 26. April 1500 erhält Riemenschneider als Vorausbezahlung für die zu liefernden Schnitzwerke 15 Gulden [5].

Obwohl der Meister noch keine Figur abgeliefert hatte, wurden ihm doch 15 Gulden am 28. Januar 1501 ausbezahlt. Es war am Donnerstag vor einem Marienfeste [6]. Unter diesem ist sicherlich Mariä Reinigung zu verstehen. Denn beide Bücher bringen die Bezahlung von 5 Gulden an Riemenschneider, das eine Buch mit dem Datum des 28. Februar. Nun steht die Notiz von

---

[1] ‚Item 6 fl. dem Goldschmid von dem creutz zum heyligen plut zu vergulden‘.

[2] Gothische Altertümer des Bayer. Nationalmuseums, München 1896, S. 44.

[3] ‚Dominica Bonifacii. Ite II Pfd. X d fur XIIII seyl In de tafel zum heilig plut‘. Stadtarchiv, Nr. 1906.

[4] ‚In via‘ (= vigilia) ‚pasche. Ite V Pfd. V d zu weinkauff, als ma meist til dy pild andingt hott — taffel zum heyligen plut‘. Stadtarchiv, Nr. 1906. Tönnies gibt die unrichtige Auflösung: ‚28. März‘ an.

[5] ‚Domica quasimodo geniti‘. Die Auflösung: ‚5. April‘ bei Tönnies (S. 109) ist irrig. ‚Ite XV fl. meister till zu wirzpg auff dy pild zu de hylige pluet‘. Stadtarchiv, Nr. 1906.

[6] ‚Anno Dm funftzehnhundertt vnd ain jar am dunderstag vor mariä . . . Itm maist Dill vo wurtzburg d bildschnitz tn XV fl.‘ Stadtarchiv, Nr. 1904. Tönnies löst ‚tn‘ in ‚tenet‘ auf und erklärt: ‚Die Pflege schuldet ihm‘. Aber tenere hat niemals die Bedeutung: schuldig sein. Die Abkürzung ‚tn‘ ist von tamen (doch, gleichwohl) abzuleiten. Es ist ein Konzessivsätzchen zu ergänzen: Obwohl Til noch keine Arbeit nach Rothenburg geschickt hat, gibt man ihm doch 15 fl.

15 Gulden im Buche ‚Nr. 1904' vorher, also ist das unleserliche Wort: Purificatio zu deuten.

Am 28. Februar 1501 erhält Riemenschneider eine Zahlung von 5 Gulden [1].

Am 17. April 1502 werden dem Würzburger Meister 20 Gulden bezahlt [2].

Im Beginne des Monates Juli 1502 waren einige Bildwerke von Würzburg in Rothenburg eingetroffen. Der Fuhrmann Neffen, welcher die Riemenschneiderschen Arbeiten vom Main an die Tauber gefahren hatte, wurde mit 2 Gulden am 3. Juli abgelohnt [3].

Der Rothenburger Kirchenpfleger Hans Kumpf reiste Ende Juli nach Würzburg und überbrachte dem Meister Til am 1. August 1502 6 Gulden [4].

Auffallend ist die Erörterung von Tönnies (S. 116): ‚Am 1. August 1502 schuldet die Pflege dem Meister 20 Gulden, wovon 6 Gulden im Kumpf zu Würzburg bezahlt wurden'. Wirklich sind die 20 Gulden zum Sonntag vor dem Georgstage (17. April) gebucht. Die Übersetzung von ‚t' mit ‚schuldet' rechtfertigt sich nicht. Tönnies macht dann das Fürwort: ‚ihm' zu einem Vorwort: ‚im' und den Rothenburger Bürger ‚Kumpf' zu einem Würzburger Lokale.

Die Rechnungsbücher bringen für das Jahr 1503 keine Zahlungen an Riemenschneider. Ohne Zweifel hat Til keine Arbeit abgeliefert: einige Zeit hinderte ihn an der Arbeit Krankheit, dann war er sehr durch andere Aufträge in Anspruch genommen, urkundlich für das Bamberger Grabdenkmal und die Figuren an der Marienkapelle zu Würzburg.

Im Juli 1504 bekommt er für seine Schnitzereien 26 Gulden [5].

---

[1] ‚Suntag Invocavit. Ite V guld dedim (dedimus) Maistr Dil zu wirczburck'. Stadtarchiv, Nr. 1906. Diese fünf Gulden sind auch in ‚Nr. 1904' eingetragen worden: ‚Itm V gld dedim maist Dil; ist eingeschriben in daß Buch'.

[2] ‚Anno dm funfzenhundert vnnd dm andern Jar am Suntagen vor Georgi: Item Meister Dil der bildschnitz zw wurzpurg t XX guld uff sein arbait'. Hier könnte ‚t' Abkürzung für ‚tantum' = nur sein. Man gibt dem Meister für die Arbeit vorläufig nur 20 Gulden. Sonst ist ‚t' auch Abkürzung für ‚tum', aber nicht für ‚tenet'.

[3] ‚Dominica post visitaticionis marie. Ite II flore Neffen von etliche pildn von wirczbg zu furen'. Stadtarchiv, Nr. 1906.

[4] Ein Nachtrag lautet: ‚ab VI fl, dt' (dedit) ‚im' (ihm) ‚Kumpff zu wurtzpurg — vicula petr'.

[5] ‚Itm meist Dil vo wirtzburg t (= tum) XXVI fl. hab wir im geben auff die erbhait'. Jetzt folgt, mit anderer Tinte geschrieben: ‚aber Herman Fenz dedit V fl. i die margarethe' (= 20. Juli). Das letzte Sätzchen ist jedoch wieder durchstrichen, soll demnach nichts gelten. Tönnies bringt die falsche Lesart: ‚Anno ic'. Das Folgende: ‚XV vnnd Im vird Jor' entspricht.

Tönnies (S. 116) irrt sich, indem er ausführt: ‚Im Juli schuldet ihm die Pflege wiederum 26 Gulden, von denen ihm „die margarethe“ 5 Gulden ausbezahlt wurden‘. Wieviel die Pflege dem Künstler s c h u l d e t, ist nicht gesagt, sondern es ist ausdrücklich nur angegeben, daß demselben 26 Gulden übergeben wurden. Die 5 Gulden sind wieder durchstrichen, dürfen also nicht gezählt werden. Überhaupt ist die Stelle von Tönnies nicht richtig gegeben [1]. Er gibt auch das falsche Datum: ‚12. oder 26. Juli‘ für den Tag der hl. Margarita, allein in dem Bistum Würzburg, zu dem Rothenburg gehörte, wird der Tag der großen Märtyrin am 20. Juli gefeiert.

Am 21. Juli 1504 wurde Neffen mit $1^3/_4$ Gulden abgelohnt, weil er Bildwerke des Altares ‚zu dem heiligen Blut‘ von Würzburg nach Rothenburg gefahren hatte [2].

Mit dem Ende des Jahres 1504 war Riemenschneider mit seinen Arbeiten für den Blutaltar fertig geworden, und im Beginne des Jahres 1505 wurden dieselben abgeliefert.

Der Meister ward am 12. Januar 1505 mit 19 Gulden bezahlt [3], und da man mit seiner Leistung sehr zufrieden war, bekam er noch als Ehrengabe 10 Gulden [4]. Sein Gehilfe erhielt als Trinkgeld 1 Gulden [5].

Der Meister selber war also mit 116 Gulden [6] für seine Reliefs und Einzelfiguren am Blutaltar entlohnt worden. Fast 5 Jahre hatte Riemen-

---

[1] ‚Itm maist Dil vo wirtzbergk tn XXVI fl. hab wir im geben auff die erbhait ab . . . die V fl. i die margarethe‘. Das ‚t‘, wie es geschrieben ist, mit ‚schuldet‘ (von tenet) aufzulösen, geht doch nicht an. Dann erwähnt Tönnies nicht, daß ‚ab . . . margarethe‘ mit anderer Tinte geschrieben und mit derselben Tinte durchstrichen ist. Das erste Wörtchen: ‚die‘ muß ‚dedit‘ gelesen werden; die Worte, die Tönnies als unleserlich angibt, heißen: ‚Herman Fenz‘. Stadtarchiv, Nr. 1904.

[2] ‚Domica po margarethe‘. Obwohl Tönnies (S. 110) zwei Auflösungen: ‚14. od. 28. Juli‘ anführt, ist keine richtig. ‚Ite I fl. III ort vo pild In dy taffel zu dem heylige plutt neffen zu fure lon‘. Stadtarchiv, Nr. 1906.

[3] ‚Suntag noch obersten‘ (Oberster Tag, obroster Tag, Dreikönigstag, vgl. H. Grotefend, Zeitrechnung des deutschen Mittelalters, Hannover 1891, I, 137). Bei Tönnies (S. 110) steht die irrige Zahl: ‚7. Januar‘. ‚Ite XVIIII fl. meyst Dylen zu wurtzp an der taffel zu dem heylige plutt‘. Stadtarchiv, Nr. 1906.

[4] ‚Ite X fl. ab gebn meist Dylen zu ein verug‘ (Verehrung) ‚an der taffel zu dem heylige plutt‘.

[5] ‚Ite 1 fl. ab geschenkt meist Dilen Knechte zu trinktgelt von der tapfel zu dem haylige plutt‘. Stadtarchiv, Nr. 1906.

[6] Abgesehen vom Draufgeld von 5 Pfund 5 Pf setzte sich die Summe aus folgenden Posten: 15 + 15 + 5 + 20 + 6 + 26 + 19 u. 10 zusammen. Tönnies (S. 116) rechnet nur 105 Gulden.

schneider an dem figürlichen Schmucke des Altares gearbeitet. Der Blutaltar ist ohne Farbe geblieben, das Lindenholz ist jedoch stark gedunkelt, weil man durch Behandlung mit Petroleum dem Wurmfraß Einhalt tun wollte. Im allgemeinen ist er noch gut erhalten.

Von Bode [1] wurde der Blutaltar dem Meister Riemenschneider aberkannt und einem Künstler zugesprochen, der ‚ein Rothenburger war oder doch aus der Nachbarschaft stammte‘, und den er ‚Meister des Creglinger Altares‘ nannte. Bode wollte dem älteren Bildschnitzer, der vielleicht der Lehrer Riemenschneiders gewesen wäre, bereits ‚im Jahre 1474‘ (!) in ‚dem sogenannten Heiligenblutaltar‘ der Jakobskirche begegnet sein. Doch die angeführten urkundlichen Zeugnisse für Riemenschneider sprechen eine zu deutliche Sprache, als daß eine eingehende Widerlegung erforderlich wäre. Richtig jedoch ist folgender Gedanke Bodes: Wenn der Blutaltar Riemenschneider gehört — woran nicht zu zweifeln ist —, so würden ‚alle auf den anonymen Meister des Creglinger Altars vereinigten Bildwerke‘, nämlich der Altar in Detwang, der Marienaltar in Creglingen, die Heiligen Lorenz und Stephan in Frankfurt am Main, Maria im Berliner Museum, der Grabstein der Gräfin Dorothea in Grünsfeld, die Apostel im Nationalmuseum in München, die Anbetung eines Königs im Germanischen Museum, das Ehepaar am Betstuhl und die Köpfe von Adam und Eva in London, als Arbeiten des Tilmann Riemenschneider gesichert sein.

Das Altarwerk durchzieht eine große, einheitliche Idee. Den Grundgedanken verkündet das über dem Schreine von zwei kleinen Engeln gehaltene, kreuzförmige Reliquiar, in welches in einer gläsernen Kapsel das hochverehrte heilige Blut eingeschlossen ward. Die rechts und links stehenden Figuren Mariens und Gabriels weisen darauf hin, daß dieses Blut bei der Verkündigung durch den Heiligen Geist in der Jungfrau gebildet wurde. Über der Reliquie, in der Krönung, weist der Heiland seine Wunden, denen der Lösepreis der Welt entströmt; unter ihr, im Schrein, ist das letzte Abendmahl wiedergegeben, bei welchem der Herr den Aposteln sein Blut zum Trinken reichte. Der eine Flügel stellt vor Augen, ‚der für uns Blut geschwitzet hat‘; der andere zeigt den Sohn Davids, wie er nach Jerusalem zieht, um sein Blut zu vergießen. Oben in den Ansätzen der Flügel erinnert auf der nördlichen Seite ein Prophet als Vertreter des Alten Testamentes an die Weissagungen über Christi Blut, auf

---

[1] Geschichte der deutschen Plastik, S. 162 ff. — Heinr. Bergner (Handbuch der kirchlichen Kunstaltertümer in Deutschland, Leipzig 1905, S. 234) bewegt sich im ähnlichen Geleise mit den Worten: ‚In Rothenburg scheint ein älterer, der Meister des Creglinger Altars (Heiligenblutaltar von 1474 in Rothenburg, Altar in Detwang, Marienaltar in Creglingen 1487, Apostel in Münthen, „Ehepaar“ in London), heimisch gewesen zu sein, der in treuherziger Lebenswahrheit an Prosa streift‘.

der südlichen Seite preist ein Kirchenlehrer als Vertreter des Neuen Bundes das heiligste Blut im Sakramente. In der Predella hält der eine Engel die Geißelsäule, die vom Blute des Erlösers gerötet war, während der andere das Kreuz emporhält, welches der Sohn mit seinem Blute heiligte.

Betrachten wir nun die Ausführung im einzelnen.

Dem trefflich gelungenen architektonischen Aufbau, welcher in dem Verhältnisse der Höhe zur Breite den feingebildeten Sinn des Meisters Erhart für Proportionen bekundet, hat Riemenschneider die Tafeln und Figuren in schöner Weise angepaßt.

Die Altarstaffel ist in eine, auch nach hinten hin offene Laube umgewandelt, welche zwei Träger in drei Abteilungen gliedern. In der Mitte ist jetzt eine spätere und unbedeutende Holzgruppe der Taufe Christi durch Johannes, von dem Deckel eines Taufbeckens genommen, aufgestellt, welche den Zusammenhang der Bilder stört. Waagen sah noch an dieser Stelle den Gekreuzigten. Ein Kruzifix oder eine Beweinung Christi [1] würde ja auch in den Gedankengang der Darstellungen sich passend einfügen. Rechts und links in den mit flachem Bogen schließenden Öffnungen knien die beiden geflügelten Engel mit den Marterwerkzeugen, in schöner Anordnung einander zugekehrt. Ihre Köpfe mit den reich und sorgsam gearbeiteten Locken sind echte Gebilde Riemenschneiders.

Das Mittelbild des Triptychons ist der Abendmahlssaal. Drei Nischen, die mit Sterngewölben geschlossen sind, und zwölf mit Butzenscheiben ausgefüllte gotische Fenster bringen Abwechslung und Reichtum in das Gemach. Um eine längliche, viereckige Tafel hat der Herr die zwölf Apostel (in Freifiguren) versammelt. Johannes, der vorgebeugt neben der Brust des Meisters ruht, und Judas, der in der Mitte des Vordergrundes steht, teilen die Szene in zwei Hälften. Christus reicht eben mit der Rechten das Brot des Lebens dem Verräter, welcher in der Linken den Geldbeutel hält und mit der Rechten das Obergewand emporhebt. Die Linke legt er wie zur Beruhigung auf den Rücken des Liebesjüngers. Hinter dem Rücken des Judas sind je zwei Apostel in ernstes Gespräch vertieft; der fünfte blickt auf die Zuschauer. Dasselbe tut der vor Judas sitzende Jünger. Die übrigen 6 Tischgenossen folgen den Worten, die der Herr bei der Handlung spricht. Petrus, durch das Schöpfchen Haar über der Stirne gekennzeichnet, kreuzt seine Hände gegen die Brust, gleich als ob er seine Ergebenheit und Treue dem Meister versichern wollte.

---

[1] ‚Le retable du Précieux Sang est encore très bien conservé: il ne manque que le milieu de la prédelle qui devait représenter la Lamentation sur le corps du Christ'. L. Réau, Peter Vischer, Paris 1910, p. 103.

Alle Apostel sind unbedeckten Hauptes gleich dem Heilande, nur Jakobus der Ältere trägt den Pilgerhut.

„Alle Kenner sind einig im höchsten Lobe dieser aus Lindenholz geschnitzten Gruppe.“ [1] Der Kopf Christi trägt langes, welliges Haar, welches in zwei Strähnen rechts und links über die Schultern herabfällt, und kurzes Barthaar; der Gesichtsausdruck ist von großer Wehmut überhaucht, aber ungemein edel.

In den Gestalten der Apostel erscheinen die frommen und demütigen Jünger Christi, welche allem Irdischen entsagt haben und in freiwilliger Selbstverleugnung den dornenvollen Pfad der Armut und Nächstenliebe wandeln. Ihre Köpfe haben viel Charakter und zeigen in den Mienen tiefen Ernst; es ist, als ob der Künstler in diesen Sendboten des Evangeliums die ganze Weihe des Augenblicks zum Ausdruck bringen wollte. Ihre mandelförmigen Augen stehen zuweilen etwas schief, die Backenknochen treten vor, Gesichtsfalten kennzeichnen gereiftere Männer. Eine regelmäßige, etwas längliche Nase überschattet energische Lippen, unter denen das Kinn stark entwickelt ist. Haupt- und Barthaar ist wellig oder gelockt, jedoch immer tief und sorgfältig behandelt. Die für biblische Personen im Mittelalter gebräuchlichen Gewänder (eine Tunika unter dem Pallium) folgen in großem Zuge den Formen des Körpers und der Bewegung, aber die kleinen Falten erscheinen nicht selten gesucht und unruhig. Die Hände spielen eine große Rolle. Sie sind sehr sorgfältig ausgeführt; das Geäste ihrer Adern ist hervorgehoben, und die Finger sind schlank und zart. ‚Über dem Ganzen schwebt edle Ruhe und feiner, alle Gegensätze versöhnender Gleichklang, die Kennzeichen aller großen Künstler, in deren Hand der Stoff sich der Idee willig fügt.‘

In diesem Mittelbilde zeigt der Meister eine Geschicklichkeit in der Beherrschung des Materials, daß ihn nicht leicht ein Bildhauer darin übertrifft; namentlich ist die Mache anzuerkennen, mit welcher er die auf den Bänken sitzenden Jünger frei herausgearbeitet hat. Obwohl eine vollendete Wiedergabe dieses großen dramatischen Vorganges außerhalb der Plastik liegt, so läßt sich doch Riemenschneiders Ausführung keine andere Darstellung dieses Gegenstandes in der deutschen Skulptur an die Seite setzen.

Über der Abendmahlsszene ist von Erhart in meisterhafter Weise ein naturalistisch gebildetes Ast- und Rankenwerk mit Blättern und Blumen angebracht; sogar ein sitzendes Vögelein belebt das Geäste.

Auf der Flügeltüre der Evangelienseite bemerkt man den Einzug des Messias in Jerusalem. Der Gottessohn, welcher auf dem Esels-

[1] Münzenberger-Beissel, 2, 44.

füllen sitzt, naht sich dem rundbogigen, mit Fallgatter bewehrten Tore, über dem ein gotischer Erker mit schmalen Schießscharten aus dem Mauerwerk hervorragt. Der Herr, voll Ruhe und Würde, hält mit der Linken den Zügel, während er die Rechte zum Segen erhoben hat. Unter die Füße des Füllens hat ein bärtiger Mann, in der Zeittracht, seinen Mantel ausgebreitet, dessen Saum Unzialbuchstaben als Zierde trägt. Die Buchstaben PVEKIEV am Kleidsaum eines Knaben, welcher vor dem Kopfe des Tieres voll Liebe zum Erlöser emporblickt, lassen sich jedoch auf das Offizium des Palmsonntages: Pueri Hebraeorum [1] deuten, indem der Buchstabe R wie auf der Kreuzinschrift am Heidingsfelder Grabdenkmale mit ‚K' gegeben ist. Vor dem Sohne Davids ziehen Männer durch das Tor — einzelne Gesichter sind dieselben wie am Creglinger Altare —, hinterdrein folgen dichtgedrängt elf Jünger, unter denen Petrus und Johannes, welche voranschreiten, und Jakobus der Ältere (an seinem Pilgerhut) erkenntlich sind. Im Hintergrunde vor der Felspartie ragt ein Baum empor, auf welchen ein kleiner Mann gestiegen ist, nicht sowohl, um Wedel abzubrechen, als vielmehr um von erhöhter Stelle aus Zeuge des Einzugs zu sein; um sicher zu stehen, umschlingt er mit dem rechten Arm einen Ast des Baumes, während die Linke sich auf das Sims des Torbaues stützt. Das Ornament, welches oben die Platte abschließt, stammt ebenfalls aus der Werkstatt Riemenschneiders, da die beiden Flügel mit ihrem ornamentalen Schmuck als Ganzes in Würzburg gearbeitet wurden. Oben im Ansatze des Flügels ist im Flachbild ein Prophet mit turbanartiger Kopfbedeckung dargestellt.

Auf dem Flügel der Epistelseite sieht man die Ölbergszene. Der Heiland kniet vor einer Felspartie, das Haupt erhoben und die Hände zum Gebete gefaltet; ein Mantel umhüllt in schönem Flusse die Gestalt. Unten, im Vordergrunde, schlafen in sitzender Stellung die drei Jünger: dabei lehnt sich Petrus, durch das Schwert gekennzeichnet, gegen einen Felsen und stützt sein Haupt mit dem linken Arm; Johannes, ein Buch im Schoß, ist vorgeneigt; Jakobus der Ältere stützt das Haupt mit der Rechten. Oben, im Hintergrunde, nahen sich, aus einer Pforte hervordringend, die Häscher, welche Judas, den Geldbeutel in der Hand, anführt. Einer der Kriegsknechte, der nicht warten will, bis der Weg durch die Gartentüre für ihn frei wird, steigt eilig über den

[1] ‚Pueri Hebraeorum vestimenta prosternebant in via et clamabant dicentes: Hosanna filio David' — Antiphon bei der Prozession und der Terz des Breviers. Bei dem Evangelisten Matthäus (11, 8 f.) lesen wir: ‚Viele breiteten ihre Kleider auf den Weg hin, andere aber hieben Laubzweige von den Bäumen und streuten sie auf den Weg. Und die Vorausgehenden und Nachfolgenden riefen und sagten: ‚Hosanna'. Die Buchstaben auf dem Mantel und dem Kragen des vorausgehenden, mit einem Hute bedeckten Mannes sind wahrscheinlich ohne weitere Bedeutung geschaffen worden.

Zaun. In der Ferne erscheinen felsige Hügel. Die krönende Verzierung gleicht der auf dem anderen Flügel. Im Ansatze treffen wir den hl. Thomas, den Sänger des allerheiligsten Sakramentes des Altares, welcher mit seiner Rechten einen kleinen Kelch mit dem heiligen Blut emporhebt [1].

Obwohl in diesen Flachbildern die Kompositionen nach malerischen Grundsätzen gemacht sind, so ist doch die Behandlung innerhalb einer Fläche im plastischen Stil gehalten.

Die Rückseite der Flügel ist leer wie beim Marienaltare.

Der obere Teil des Altares ist ganz durchbrochen und in drei hohe Fialen gegliedert.

In der Mitte, unter dem schönen Zweigwerk der Krönung, halten, in halbkniender Stellung auf einem Aufsatze, zwei kleine geflügelte Engel, mit Lockenkopf und in langer, bewegter Gewandung, das silberne, gut vergoldete Kreuz den Besuchern entgegen. Dieses hat an der Kreuzung der Balken einen großen Kristall, an den oberen Enden der Balken kleinere. Die untere Glaskapsel diente als Gefäß für den heiligen Blutstropfen.

In den Seitentürmchen stehen unter Schirmdächern in gotischer Biegung die hl. Jungfrau Maria und der Erzengel Gabriel. Letztere Figur erklären Waagen, Bode (S. 163) u. a. für den Apostel Johannes, aber die geflügelte Gestalt weist auf einen Engel hin. Es ist daher kein Zweifel, daß hier die Verkündigung vor Augen geführt wird. Das bezeugt auch die zum Gruß erhobene Rechte des Engels und die demütige Haltung Marias, welche soeben die Worte gesprochen hat: ‚Siehe, ich bin eine Magd des Herrn; mir geschehe nach deinem Worte' (Luk. 1,38).

Die hl. Jungfrau, von deren unbedecktem Haupte das Haar in Wellen über die beiden Schultern hinabfließt, ist in ein langfaltiges Unterkleid gehüllt, über welchem sich der Mantel auf der rechten Seite tief hinabsenkt, während er auf der linken Seite aufgenommen ist, so daß er quer unterhalb der Knie abschließt. Die Gewandung gefällt durch den großen, schönen Wurf. Die rechte Hand drückt das geschlossene Buch, aus welchem Maria vorher gebetet hatte, an die Brust, während der linke Arm durch den Mantel versteckt ist [2]. Das ovale Antlitz mutet an.

---

[1] So ist ein Kelch auch Attribut des großen Dominikaners an der Nordlehne der ungefähr ein halbes Jahrhundert älteren Sitzbänke in der Albertus-Kapelle zu Regensburg. Weber, Die Albertus-Kapelle in Regensburg, 2. Aufl. Regensburg 1908, S. 23.

[2] Unrichtig ist die Beschreibung von Tönnies (S. 125): ‚Maria hält die Hände vor die Brust gekreuzt'.

Der Erzengel ist mit vielfaltiger Albe und gefranster Dalmatik, welche mit der linken Hand emporgehoben ist und spitz endet, sowie durch einen Vespermantel, den eine Schließe vorn an der Brust zusammenfaßt, gekleidet. Es ist Schwung in der Bekleidung. Sein Gesicht umspielen reiche Locken.

Über der Bekrönung in der mittleren Fiale, steht auf einer Konsole der Mann der Schmerzen. Tönnies (S. 118, 121, 125) will in demselben den ‚auferstandenen Heiland' erkennen. Aber die Darstellung ist ein Erbärme- oder Misericordiabild. Wir sehen den Herrn mit der Dornenkrone und den Wunden, aus denen sein kostbares Blut geflossen. Er zeigt darum mit der Rechten auf seine Seitenwunde, während der gesenkte linke Arm die durchbohrte Hand uns weist. Er ist nur mit einem Schamtuche bekleidet, während der Auferstandene gewöhnlich einen weiten Mantel, doch keine Dornenkrone trägt. Man betrachte nur die Darstellung Riemenschneiders am Münnerstädter Altar. Es widerhallen gewissermaßen aus dem plastischen Gebilde die Worte des Psalmisten (88,2): ‚Die Erbarmungen des Herrn will ich besingen'. Die Behandlung der fast nackten Gestalt bezeugt Naturverständnis und Sorgfalt des Meisters Til.

III.

Rudolfsaltar.

Der dritte Altar, welchen laut Rechnungen Riemenschneider für Rothenburg geschaffen hat, ist der Rudolfsaltar für die Kapelle Unserer Lieben Frau. Bereits am 2. Januar 1505 erhielt der Würzburger Meister mittels Kerbzettels [1] den Auftrag, zu Ehren des hl. Rudolf ein Altarbild mit allem Beiwerk in die Marienkapelle für 50 Gulden zu fertigen; 20 Gulden wurden ihm sogleich gegeben [2].

Riemenschneider scheint rasch und energisch an die Arbeit für den Rudolfsaltar gegangen zu sein. Deshalb gibt man ihm — schon nach zehn Tagen — am 12. Januar 1505 weitere 20 Gulden [3].

---

[1] Vertragsurkunde, in einer krummen Wendung in zwei Teile zerschnitten, daß diese vollkommen ineinander paßten; jeder der beiden kontrahierenden Teile behielt die eine Hälfte. Schmid, Schwäbisches Wörterbuch, S. 310.

[2] ‚It wir haben verlihen maist Dill rimenschneider, bildschniz zu wurtzburg, ein tafell zu vnser frawen Capeln vff rudolffs altar mit allen zwgehorung inhalt des Kerbzetels daruber begriffen; darumb soll wir Im geben L fl.; vff das haben wir Im alßbald geben XX fl. vff die arbait; act. feria quinta p circucisnis Dm a° 5t°'. Dieser Donnerstag nach Neujahr fällt nicht auf den ‚6. Januar' (Tönnies, S. 110). Stadtarchiv, Nr. 1904.

[3] ‚Suntag noch obersten' (nach Epiphanie, am 12. Januar), Ite XX fl. meist Dilen auff dy taffel zu den Kappeln'. Stadtarchiv, Nr. 1906.

Tönnies (S. 132 f.) gerät, von seinen falschen Tagesangaben: ‚6. und 7. Januar' verleitet, auf die irrige Bemerkung über letztere 20 Gulden: ‚Es scheint, daß sie identisch mit den am 6. Januar verzeichneten 20 Gulden sind, da doch kein Grund vorlag, dem Meister gleich am nächsten Tage nochmals 20 Gulden zu bezahlen, bis wohin er fraglos noch keine Arbeit geliefert haben konnte'.

Weil in den Büchern keine weitere Zahlung für den Rudolfsaltar eingeschrieben ist, aber an dem ausbedungenen Preis von 50 Gulden noch 10 Gulden fehlen, so ergibt sich, daß nicht alle Zahlungen an Riemenschneider gebucht wurden.

Zu diesem Rudolfsaltar äußert St. Beissel folgendes Bedenken: ‚Die „Tafel zu unser Frauen Kapelle auf Rudolfs Altar" möchte wohl mit dem Annaaltar identisch sein. Hätte es sich um einen Altar des hl. Rudolf gehandelt, so wäre das „Sankt" schwerlich ausgeblieben. Jetzt wird „Rudolf" sich auf einen Mann beziehen, der den Altar stiftete oder dessen Benefizium besaß.' Mit dieser Meinung bin ich nicht einverstanden. Die Pfleger waren einfache Bürger und nahmen es mit den Ausdrücken nicht so genau. Ungewöhnlicher wäre es, den Altar nach einem Stifter oder Pfründeinhaber zu bezeichnen. Zudem tritt uns kein Pfründeinhaber und auch kein Stifter entgegen. Im Gegenteil, die Jakobspflege, welcher die Marienkapelle unterstand, ist die Bestellerin. Endlich lassen sich die Bezahlungen für Rudolfs- und Annaaltar mit dem ausbedungenen Lohne von 50 Gulden nicht vereinigen. Es sind demnach zwei Altäre anzunehmen.

Der Rudolfsaltar ist spurlos verschwunden. Er ist wahrscheinlich schon im zweiten Jahrzehnt seiner Entstehung den Bilderstürmern erlegen, welche in Rothenburg kurze Zeit ihr Handwerk trieben. Tönnies meint: er sei ‚beim Abbruch der Kapelle', an welche nur noch der Name Kapellenplatz erinnert, ‚zerstört worden', aber bei ihrer Zerstörung im Jahre 1810 hatte die Marienkapelle nur noch drei Altäre, nämlich Mariä, der hl. 3 Könige und des hl. Nikolaus [1].

Ich darf hier die Frage anreihen: War dieser Dreikönigs-Altar nicht ebenfalls von Riemenschneider, und ist der eine König im Germanischen Museum ein Rest desselben? Leider lassen uns die Rechnungsbücher zur Lösung der Fragen im Stich.

IV.

Annaaltar.

Der vierte Altar, welcher als von Riemenschneider herrührend in den Aufzeichnungen des Stadtarchivs erwähnt wird, ist der Annaaltar in der

[1] Weißbecker, Rothenburg, S. 83.

Kapelle [1]. Die erste Erwähnung trägt als Datum den 30. März: der Fuhrmann, welcher eine Tafel für den Altar der hl. Anna von Würzburg heraufgefahren hat, erhält 3 Gulden als Lohn und 2 Pfund zum Zoll; der Gehilfe Riemenschneiders, welcher das Bildwerk begleitet hat, bekommt 1/4 Gulden [2]. Daraus geht hervor, daß die Arbeit für den Altar bereits früher dem Würzburger Bildschnitzer übertragen worden war. Vielleicht geschah es nach der Fertigstellung und letzten Bezahlung des Rudolfsaltares. Die Pfleger der Jakobskirche haben aber davon keine Notiz genommen.

Am 19. April 1505 erhielt Meister Til 12 Gulden [3].

Im nächsten Jahre ist das Werk vollendet und Ende Mai abgeliefert. Der Gehilfe Riemenschneiders, welcher wohl mit der restigen Schnitzerei nach Rothenburg gekommen war, bekam den 31. Mai 1506 4 Pfund als Trinkgeld [4].

Am 21. Juni 1506 wird Riemenschneider ganz bezahlt. Er erhält 30 Gulden, von denen 5 Gulden ihm zur Besserung zuerkannt wurden [5]. Es sind ihm also 5 Gulden über den ausgemachten Preis bezahlt worden. Demnach hat Til für seine Arbeit am Annaaltare 42 Gulden empfangen. Es war eben nur ein kleiner Altar für eine Kapelle.

Die Schnitzwerke wurden in Rothenburg etwas bemalt. Der Maler bekam 6 Pfund [6].

Auch dieser Altar ist aus Rothenburg verschwunden.

---

[1] Ob hier die Marienkapelle gemeint ist oder ob es eine eigene Anna-Kapelle, vielleicht in St. Jakob, gab, worauf der spätere Ausdruck: ‚anna altare arebeyt In dere Kappeln' hinzudeuten scheint, ist schwer zu entscheiden. Die Abteilungen in der Jakobskirche werden auch jetzt Kapellen, aber mit neueren Bezeichnungen genannt.

[2] ‚Dmica Quasimodo geniti. Ite III fl. zw furlon von der taffeln vff Sant Anna altare von wurezburg her zw furen. Ite II Pfund zw zoll dem furman. Ite I ort des bildschnitzers Knecht geschenkt, der mit der taffell heruff gangen ist'.

[3] ‚Anno domni m° v°' (Tönnies überliefert die unzutreffende Lesart: ‚ic me v°') ‚am Sampstag vor georgii. Ite XII fl. tn meist Dill zu wirtzpug auff sant anna altare arebeyt In dere Kapelln'. Stadtarchiv, Nr. 1904. Tönnies schreibt im Irrtum über ‚tn': ‚Am 12.' (richtig: 19.) ‚April 1505 schuldet die Pflege dem Meister für den Annenaltar 12 fl.'.

[4] ‚Anno dni M° V° vnd im Sechsten jar Domica pentetes' (pentecostes, Pfingstsonntag), Ite IIII Pfund geschek Dilli knecht zu trinkgelt von der taffel zu der Kapelln'.

[5] ‚Domca p vitti (post diem Viti). Ite XXX fl. de meist Dilen zu wirtzpg an Sant anna taffeln zu der Kappelln, vnd sey dy V fl. zu pesserung gesprochen, vnd ist bezalt'. Stadtarchiv, Nr. 1906.

[6] ‚Ite VI Pfund dem maler fur arbeyt zu de Pill'.

Erhalten ist er vielleicht in dem schönen Altare der hl. Anna, welchen ich in der Pickertschen Sammlung zu Nürnberg bewundert habe. Der Altar war klein und konnte nach seinem Umfang einer Kapelle entsprechen. Die Formensprache war die des Creglinger Altares. Für die Annahme bildet der Umstand kein Hindernis, daß man damals keine Bemalung bemerkte; diese konnte entfernt worden sein; bei der geringen Bezahlung von sechs Pfunden war sie wohl nur eine zarte Nachhilfe für einzelne Teile gewesen. Das wertvolle Stück ist verkauft worden. Leider ist sein jetziger Standort nicht zu erfragen.

Wer mit dieser Meinung nicht übereinstimmt, kann in dem Reliefstück einer sitzenden Anna in dem Münchener Nationalmuseum einen Rest des Rothenburger Annaaltares erblicken. Allerdings liegt der Gedanke näher, daß sie nur einen Teil einer Gruppe: ‚Anna selbdritt' bildet. Die geringe Größe der Figur, bezw. Gruppe, steht nicht im Verhältnisse zu dem Lohne von 42 Gulden, welchen Riemenschneider für den Annaaltar empfing.

Bode (S. 166) teilt der Werkstatt des ‚Meisters des Creglinger Altares' zwei Steinfiguren zu: in der Jakobskirche einen ‚hl. Bischof an einem der Pfeiler, sowie eine ähnliche Figur desselben Heiligen in der Franziskanerkirche, mit der Jahreszahl 1492'. Tönnies (S. 259) erwähnt nur letztere. Diese Statue, welche an einem Pfeiler auf einem Tragsteine[1] mit dem Jagstheimer-Schmidtmeierschen Wappenschild und jener Jahreszahl steht, ist durch die Unterschrift: ‚St. Liborius' gekennzeichnet. Er ist im Ornate dargestellt, ein aufgeschlagenes Buch auf der Rechten haltend, den Stab (jetzt abgebrochen) mit der Linken fassend. Ich selbst konnte in diesen Steinarbeiten der beiden Kirchen keinen echten Riemenschneider erkennen; die Anklänge an den Meister Til sind zu wenig und unbestimmt.

Tönnies (S. 260) läßt ‚eine stehende, in Lindenholz geschnitzte Gestalt eines heiligen Bischofs' in der ehemaligen Kapelle des heiligen Blutes ‚sicher der Werkstatt Riemenschneiders' entstammen. Das Untergewand des Bischofs ist gegürtet, ein Mantel darüber gelegt. Mit der Rechten hielt er den Stab (jetzt abgebrochen), mit der Linken faßt er ein aufgeschlagenes Buch. Tönnies fügt hinzu: ‚Die Ausführung läßt nur auf die Hand eines Schülers schließen'. Aber man braucht an keinen Schüler zu denken; jeder Bildschnitzer konnte in Rothenburg — im Angesichte der Riemenschneiderschen Figuren — ein solches Werk schaffen, ohne je die Werkstatt Riemenschneiders betreten zu haben. Auf mich machte die Figur nicht den Eindruck, als ob sie in besonderer Beziehung zu Riemenschneider stehe.

---

[1] Die Figur ist aus anderem Materiale und später gearbeitet als das Postament.

In der Schloßkapelle zu Schwarzenberg hängt ein Kruzifix, welches angeblich ein Riemenschneider ist. Der dornengekrönte Christus wurde in Wien erneuert. Die Figur ist, jetzt wenigstens, besser ausgeführt als die im nahen Scheinfeld, aber den Meister Til darf man nicht als Vater des Werkes beanspruchen.

---

§ 4.

Werke in Oberbayern.

Im Bayerischen Nationalmuseum zu München bilden treffliche Werke, in einem eigenen, kapellenartigen Raum aufgestellt, eine stattliche Vertretung des feinsinnigen fränkischen Meisters[1]. Fast alle Perioden seines Schaffens sind durch bemerkenswerte Leistungen zur Anschauung gebracht.

Reizend ist die bemalte Büste der hl. Afra. Das teils nach vorne herabwallende Haar deckt ein Kopftuch; das eine Ende desselben fällt über die linke Achsel nieder. Unter den Brüsten befindet sich eine durch Glas verdeckte Höhlung, die einstens eine Reliquie enthielt. Die Büste steht auf einem länglichen, vorne in der Mitte stumpfwinklig ausladenden Sockel, welcher einfach profiliert, aber mit sich überschneidenden Stäben verziert ist. Der Sockel führt die Inschrift: S. AFRA. Das Reliquiar, aus Lindenholz geschnitzt, ist 0,447 m hoch und stammt aus dem ehemaligen Afrakloster in Würzburg.

Ähnlich der vorigen, weshalb ich sie gleich anreihen will, ist die bemalte und vergoldete Reliquienbüste eines Heiligen. Der jugendliche, unbärtige Kopf trägt dichtes, kurzgelocktes Haar, welches von einer Schapel umwunden ist. Das goldene Obergewand hat einen breiten, umgeschlagenen Kragen mit Brokatmuster. Mitten in der allzu schmalen Brust war in der runden Höhlung die Reliquie bewahrt; jetzt ist die Höhlung ohne Verschluß und am unteren Teile beschädigt. Ebenso hat das Haar über der Stirne Schaden genommen; die Nase ist ergänzt. Ohne den neuen Sockel beträgt die Höhe der Büste 38 cm. Das Material ist Lindenholz. Die Bezeichnung ‚St. Sebastian‘[2] widerspricht der gewöhnlichen Darstellung des hl. Sebastian, da dessen Körper größtenteils unverhüllt ist; die Benennung ‚Johannesbüste‘ (Tönnies, S. 251) entbehrt der Begründung.

Die hl. Mutter Anna, ein 75 cm hohes und 51 cm breites Hochrelief aus Lindenholz, ist ein Bruchstück einer Selbdritt-Gruppe. Sie sitzt, nach rechts

---

[1] Beilage zur Allgemeinen Zeitung, 1891, Beilage-Nummer 10. 11. — H. Graf, Gothische Alterthümer des Bayer. Nationalmuseums, München 1896.

[2] Katalog des Nationalmuseums, Bd. 6, Nr. 703.

gewendet, auf einer mit einem Teppich und Kissen belegten Bank mit hoher, drapierter Rücklehne. Kinntuch und Kopftuch umhüllen das Haupt, dessen Antlitz ernste Züge trägt. Die linke Hand ruht auf einem offenen Buche, das auf dem rechten Knie liegt; dem vorgestreckten rechten Arm fehlt die Hand. Die farbige Fassung ist entfernt, ein Stück des unteren Mantelsaumes und des Bodens ergänzt. Das Werk stammt aus der Nähe von Rothenburg ob der Tauber. Tönnies bringt dasselbe in Beziehung zum Rothenburger Annaaltar, aber es scheint mir den Umfang für einen Altaraufsatz nicht zu haben.

Von dem Bildhauer Franz Larenz wurde für das Museum eine hl. Anna selbdritt aus Lindenholz (85 cm hoch) erworben [1]. Die Gruppe verrät große Verwandtschaft mit anderen Gruppen der Anna selbdritt aus der Tilschen Werkstätte (in der Wallfahrtskirche auf dem Kirchberge bei Volkach, im Würzburger Städtischen Museum). Die Großmutter hat auf dem Schoße die hl. Jungfrau, als Mädchen gedacht, und hält mit der Rechten das auf ihrem rechten Schenkel stehende Jesuskind an seiner rechten Seite. Das ehrwürdige, ernste Antlitz Annas ist in geschmackvoller Weise von Kopf- und Kinntuch eingehüllt. Ihr Kleid ist gegürtet, der Mantel mit den Rundbogen umsäumt. Mariens hübsches Gesicht umrahmt üppiges Haar, das in welligen Strähnen vorn bis auf den Schoß herabfällt. Da ruht ein aufgeschlagenes Buch, welches sie an beiden Enden faßt. Der Kopf des nackten Knäbleins hat gelitten und ist weniger schön. Dasselbe ergreift mit dem rechten Händchen den rechten Ärmel der Großmutter und hält mit dem linken einen Apfel. Solche Züge in den religiösen Bildern des Mittelalters als genreartige, also bedeutungslose aufzufassen, daran dachte man im Mittelalter nicht; man fand vielmehr eine symbolische Bedeutung darin. Aber die Erklärung gestaltete sich mannigfach. So predigte der Passauer Domprediger Paul Wann: ‚Wie ein Kind für einen Apfel die Kränkung vergibt, so verzeiht Christus für das geringste Zeichen der Liebe oder Reue'. [2] Die Gruppe bekundet stark die Wirkung atmosphärischer Einflüsse. Trotzdem läßt die Erhaltung die große Feinheit der Ausführung erkennen; sie verrät unsern Meister. Die früher bemalte Gruppe befand sich an der Fassade eines Hauses zu Rimpar.

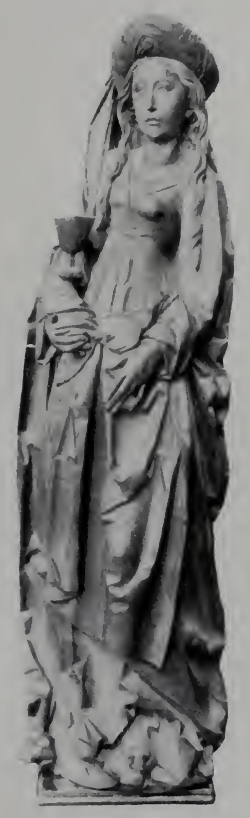
Würdig ist das Standbild der hl. Barbara von 1,33 m Höhe. Sie hat die rechte Hüfte etwas ausgebeugt, trägt aber das Haupt aufrecht, den sinnenden Blick vor sich richtend. Das Oval des Gesichtes wird durch die Lage des Haares über der Stirne, welches weiterhin in großen Wellen über die Schultern

---

[1] Monatsberichte über Kunstwissenschaft, 1 (1900), S. 73.

[2] ‚Sicut puer iniuriam pro solo pomo remittit, sic Christus pro minimo signo amoris vel poenitentiae'. Handschrift in der Stiftsbibliothek St. Florian (cod. XI, 277).

herabfällt, betont. Die Kopfbedeckung, welche die gleiche Form aufweist wie bei der hl. Kunigunde im Bamberger Dom, der hl. Magdalena in Heidingsfeld u. a., ist von ausgesuchter Pracht. ‚Ein dicker, mit einem in Flachrelief gemusterten Stoffe (gepreßtem oder geschnittenem Samt) glatt überzogener Wulst umgibt das Haupt turbanartig und biegt sich über die Stirne leicht auf-



Barbara. München, Nationalmuseum.

wärts; dieser Wulst ist, an der linken Seite beginnend, von einer Binde umwunden, welche über der Stirne einen spitzbogigen Aufschlag bildet und hier durch eine rosettenförmige Agraffe an den Wulst geheftet ist, dann ihre Windungen nach der rechten Seite fortgesetzt und nach Art der Sendelbinde über die rechte Schulter tief herabfällt‘ [1]. Mit der Rechten hält die Heilige das aufgeraffte Mantelende und den Kelch, um dessen Fuß das Ende der Kopfbinde

[1] Graf in der ‚Beilage-Nummer 11‘ der ‚Allgem. Zeitung‘, 1891.

gewunden ist, die Linke liegt auf dem Leibe über dem leicht aufgenommenen Obergewande. ‚Schultern und Brust zeigen bei hochliegender Taille jenes dürftige Verhältnis, welches Riemenschneiders weiblichen Gestalten eigentümlich ist; der Raum des Brustlatzes trägt die vier Buchstaben BARB in Kapitalform als Namensandeutung der Heiligen.' Die hinten ausgehöhlte Lindenholzstatue war einst bemalt. Sie wurde aus der Sammlung Streit im Jahre 1890 erworben.

Sofort zeigt sich als Werk Riemenschneiders die Beweinung Christi. Die Gruppe von Mutter und Sohn hat er zuerst mit dem hl. Johannes vermehrt (jetzt in der Sammlung der Universität in Würzburg) in Lilach, hierauf im Jahre 1508 derselben die hl. Maria Magdalena für Heidingsfeld hinzugefügt, zuletzt in der Mitte des dritten Jahrzehnts sie in das große Altarbild von Maidbrunn umgestaltet. Diese schlichten, ergreifenden Darstellungen der Pietà sind bezeichnend für den mehr elegisch weichen als dramatischen Charakter seiner Kunst. Maria kniet und führt mit der Rechten den lang herabfallenden Schleier gegen die Augen, mit der Linken stützt sie das dornengekrönte Haupt des toten Sohnes, welcher mit aufrechtem Oberkörper vor ihr auf felsigem Grunde liegt. Der Heiland ist eine schöne Leiche, ein kurzer Bart und langes Haupthaar umziehen das edle Angesicht. Die kleine Gruppe ist gut erhalten und beweist einen feinen Geschmack. Wie mag sie früher an heiliger Stätte zur Teilnahme und Andacht die Gläubigen gestimmt haben, als sie noch in Gold und Farben entsprechend glänzte! Die Schnitzerei ist aus Lindenholz und 48 cm hoch.

Als wichtigen Besitz des Nationalmuseums führe ich an die zwölf sitzenden Apostel aus Lindenholz, alle etwas über ein halbes Meter hoch und jetzt unbemalt. Vier derselben sind Einzelfiguren; die acht übrigen bilden vier Gruppen von je zwei Figuren auf gemeinsamer Bank mit Rücklehne. Sämtliche Heilige zeichnen sich aber durch den Adel der Auffassung sowie durch Bestimmtheit der Ausführung aus. Reiche Abwechslung herrscht in den Gewändern; diese selbst sind schön angelegt, knitterige Falten beeinträchtigen nicht sehr den guten Eindruck. Ihre Attribute sind zum Teil ergänzt. Diese unbemalten Schnitzwerke gehören zu den bedeutendsten des ausgehenden Mittelalters. Besonders hervorragend sind Petrus, Paulus und Jakobus der Ältere. Die Figürchen wurden im Jahre 1858 aus der Sammlung Martinengo zu Würzburg erworben und sollen aus der dortigen Marienkapelle stammen. Die Zeit ihrer Entstehung ist der Wende des 15. Jahrhunderts zuzuweisen.

Der hl. Petrus, 0,545 m hoch, wendet leicht das Haupt nach seiner linken Seite und hält mit der Rechten die (teilweise ergänzten) Schlüssel, mit der Linken das auf dem linken Schenkel liegende Buch. Auf der Wange hat er eine eigentümliche, einem Ypsilon ähnliche, im Bart endende Falte, welche er

auch in der aus einem Strebepfeiler der Marienkapelle in den Dom übertragenen Statue zu Würzburg zeigt. Die Rückseite der Figur ist modelliert, die der Bank etwas ausgehöhlt.

Die hl. Philippus (0,563 m hoch) und Bartholomäus (0,56 m hoch) wenden sich einander zu; ersterer hält mit beiden Händen einen langen runden Stab, der sich oben in einem Kreuz endet; letzterer führt in der Rechten ein Messer (mit ergänzter Klinge) und legt die linke Hand auf ein in seinem Schoße ruhendes geschlossenes Buch. Die Rückseite ist flach und teilweise ausgehöhlt.



Vier Apostel: Matthias, Judas Thaddäus, Jakobus der Jüngere und Jakobus der Ältere. München, Nationalmuseum.

Die nächste Gruppe stellt uns den hl. Matthias (0,60 m hoch) und den hl. Thomas (0,586 m hoch) vor. Ersterer schaut dem letzteren ins Gesicht und hält in der linken Hand ein Beil vor der Brust, die rechte erfaßt den auf dem rechten Schenkel liegenden Saum des Mantels; Thomas, das Haupt von dem Übergewande bedeckt, sieht auf die in der erhobenen Rechten gehaltene Kerze und hält mit der auf dem linken Knie liegenden Linken die zwischen den Knien und an der linken Schulter ruhende (ergänzte) Lanze. Die Rückseite ist flach behandelt.

Der hl. Andreas (0,545 m hoch, 0,29 m breit) wendet das mit reichem Bart- und Haupthaar umrahmte Antlitz nach vorne und blickt zugleich empor; er legt die rechte Hand mit dem aufgenommenen Saume des Obergewandes an

das Schrägkreuz, die linke auf das auf dem linken Schenkel ruhende geschlossene Buch. Die Figur ist rückwärts modelliert, die Bank ausgehöhlt.

Der hl. Johannes (56 cm hoch) hat eine etwas steife Haltung; er hält mit der Linken den Kelch, welchen er mit der Rechten segnet. Die Figur ist rückwärts modelliert, die Bank aber nur noch beschnitten.

Der hl. Judas Thaddäus (0,542 m hoch) und Jakobus der Kleinere (0,563 m hoch) bilden eine Gruppe. Ersterer wendet sich, die rechte Hand im Redegestus vorstreckend, seinem Genossen zu, mit der linken umfaßt er die nach unten gerichtete Keule; der gerade dasitzende Jakobus richtet sein Haupt dem Gefährten zu, die Linke in rednerischer Geste ebenfalls vorstreckend, mit der Rechten die auf den Boden gestützte (etwas ergänzte) Walkerstange haltend. Die Rückseite ist flach.

Die vierte Gruppe besteht aus dem Völkerapostel (0,572 m hoch) und dem hl. Simon (0,558 m hoch). Der hl. Paulus hat das Übergewand über das Hinterhaupt gezogen; er blickt gerade aus und umfaßt mit der Linken an der rechten Körperseite zwei Schwerter, die rechte Hand hängt über den linken Vorderarm herab. Simon hält nach rechts mit der Rechten die auf den Boden gestützte Säge, mit der Linken das auf dem rechten Vorderschenkel ruhende geschlossene Buch. Die Rückseite ist ebenfalls ganz flach.

Der hl. Jakobus der Größere (0,545 m hoch), sich etwas nach rechts wendend, trägt auf dem edlen Haupt einen Pilgerhut und hält in der Linken den (etwas ergänzten) Pilgerstab; der rechte Vorderarm ruht auf dem geschlossenen Buch, welches auf dem rechten Schenkel liegt. Die Figur ist rückwärts durchgebildet, die Bank wenig ausgehöhlt.

Nahe verwandt zur Figur des Apostels Jakobus des Älteren ist das Flachbild eines Evangelisten, bei Streit (S. 18) ohne Grund und irrtümlich Jeremias genannt. Meines Erachtens schmückte das jetzt unbemalte Schnitzwerk (aus Lindenholz) nebst drei anderen einstens eine Kanzel. Der Heilige (ein Kirchenlehrer) sitzt, mit leichter Wendung nach rechts, indem er mit der Linken auf dem linken Knie das geschlossene Evangeliar hält, auf welches er die rechte Hand in rednerischer Bewegung legt. Das Antlitz, welches kurze, aber üppige Locken des Haupthaares und des Bartes umrahmen, verrät in seinen ernsten Zügen Gedankenfülle. Der Faltenwurf des Ärmelrockes und des mit breitem, ornamentalem Saume besetzten Mantels ist wohlgeordnet. Ungenügend ist jedoch die Schulterbreite. Das 29 cm breite und 50 cm hohe Bild hat mit den zwölf Aposteln große Verwandtschaft [1]. Behrens in Würzburg hatte die Schäden ergänzt.

---

[1] W. Lübke, Altes und Neues, Breslau 1891, S. 243.

Als ganz vorzügliche Statue preist Lübke[1] den hl. Jakobus den Älteren. Der Apostel ist abgebildet als ein ernster, noch rüstiger Greis mit vollem Bart- und Haupthaar, im langen Ärmelrocke und weiten Mantel, mit dem Pilgerhut auf dem Haupt und dem Pilgerstab in der rechten Hand, während er mit der linken das Obergewand über die linke Schulter zieht. An einem über die rechte Schulter gehenden Riemen hängt zur linken Seite über dem Leibrock die Reisetasche. Die nackten Füße und Hände sind naturalistisch



Jakobus der Ältere. München, Nationalmuseum.

durchgebildet, bei letzteren treten zu stark die Adern hervor. Die schmale Schulterbreite, die etwas kurzen Arme und die Behandlung des reichen Faltenwurfs weisen entschieden hin auf die beim Abendmahle versammelten Jünger des Blutaltares zu Rothenburg wie auf die nämlichen Figuren des Marienaltars zu Creglingen. Das jetzt unbemalte, hinten ausgehöhlte Standbild aus Lindenholz hat eine Höhe von 1,48 m.

[1] Beilage zur Allgemeinen Zeitung, 1889, Nr. 73.

Belehrend ist ein Altaraufsatz mit rechteckigem Schreine, zwei beweglichen und zwei äußeren feststehenden Flügeln. Er stammt aus der vom Würzburger Bischof Lorenz von Bibra im Jahre 1497 erbauten Lorenzkapelle des unterfränkischen Städtchens Gerolzhofen und ist dem hl. Johannes dem Täufer gewidmet. Obgleich nicht mehr im Zustande vollständiger Erhaltung, weist er doch an den noch vorhandenen Teilen nur geringe Beschädigungen auf.



Johannesaltar. München, Nationalmuseum.

Die geräumige Nische der Predella (0,668 m hoch) ist ihres plastischen Schmuckes beraubt. Die Rückseite hat ein Gemälde: je ein verehrender Engel kniet zu den beiden Seiten des Schweißtuches der Veronika.

Der Schrein, von 1,74 m Höhe, 1,36 m Breite ohne die feststehenden Flügel (2,535 m mit den feststehenden Flügeln), welchem der bekrönende Aufsatz fehlt, zeigt oben ein vielteiliges Gewölbe und einen vorgesetzten, auf Aststäben ruhenden Eselsrückenbogen mit durchbrochenem Rankenwerk. Diese in schönen Linien geschwungene Schnitzerei, welche auch den oberen Abschluß der Relieftafeln und der feststehenden äußeren Flügel bildet, ist vergoldet, wie die Rippen, welche das blaue Gewölbe tragen. Der Beginn der Wölbungen jedoch ist durch eine rote Kehle betont, während das Laubwerk blaue Kehlen aufweist. Die Bemalung des Innern mit Teppichgrund ist modern.

Im Schreine hat jetzt eine auf einer Mondsichel stehende Maria zwischen den Figuren des hl. Johannes des Täufers und des hl. Sebastian Aufstellung gefunden. Daß aber der römische Märtyrer anderswoher stammt, erhellt nicht nur aus der Verschiedenheit des Stils, sondern auch aus der anderen Behandlung der Polychromie, denn unter der Vergoldung findet sich Bolus, welchen die anderen Heiligen nicht haben.

Die Gottesmutter (1,18 m große Statue aus Lindenholz) hält mit beiden fein geformten Händen in ihrem rechten Arme über der leicht ausgebeugten Hüfte das unbekleidete Jesuskind; ihr Kopf ist sanft nach ihrer rechten Seite und nach vorn geneigt, das ernste Antlitz steht in keiner Beziehung zu dem Kinde, sondern läßt [1] ‚den sinnenden Blick vor sich hinausschweifen. Ihre Züge sind von geringer Fülle, jedoch weich und zart modelliert; das Haupthaar umrahmt die Stirne in einer einzigen, stetig geschwungenen Bogenlinie, das feine Oval des Angesichtes ergänzend und hervorhebend, um sodann in großen Wellen herabzufließen . . . Unser Marienbild teilt mit den meisten weiblichen Figuren Riemenschneiders das ungenügende Verhältnis der Schulterbreite und des Bruststückes zur ganzen Gestalt; seiner Weise entspricht auch völlig die Behandlung des Faltenwurfes, welcher sich an größeren Gewandpartien — wenn ein Vergleich aus einem andern Kunstgebiet entlehnt werden darf — zu einer Art thematischer Arbeit plastischen Kontrapunktes mit wohlangelegter Steigerung gestaltet und mit den groß geschwungenen Zügen anderer Gewandteile in wirksamen Gegensatz tritt'. Die ursprüngliche Polychromie bedeckt eine spätere Übermalung; am Haupthaare schimmert hier und dort noch die Vergoldung durch. Der kleine Christus verrät den naturkundigen Meister. Daß das Kind mit beiden Händen den herabfallenden Schleier der Mutter ergreift, ‚führt zu einem anmutigen Gesamtmotiv für die kleine Gestalt; halb sitzend, halb liegend, das rechte Bein fast horizontal gestreckt, das linke darüber leicht ins Knie gebogen, hält der Knabe mit der linken Hand in graziöser Bewegung des Armes den über die Brust der Mutter gleitenden Schleier, welcher sich unter seinen Leib legt und nach rückwärts, von der rechten Hand des Knaben erfaßt, in bewegtem Schwunge herabfällt; das aufrecht getragene Köpfchen blickt freundlich vor sich hin'.

Der hl. Johannes der Täufer, in härenem Gewand und rotem Mantel, hält im linken Arme den Mantelzipfel und das Lamm, in der rechten Hand den von einem Schriftbande mit der Aufschrift: Ecce agnus Dei [2] umwundenen Kreuzesstab. Die Last des Körpers ist dem etwas vorgesetzten linken Beine

[1] Allgemeine Zeitung, 1891, Beilage-Nummer 10.

[2] Sieh das Lamm Gottes!

zugeteilt, wie auch der feine Kopf mit üppigem Lockenhaar und dürftigerem Schnurr- und Kinnbarte nach der linken Seite sich neigt. ‚Die mageren Züge des sinnenden Antlitzes zeigen jene Weichheit der Form, welche gleich der naturalistischen Durchbildung der übrigen nackten Teile zur Eigenart Riemenschneiders gehört; ebenso entspricht die Gewandbehandlung mit eckigem, doch nicht hartem Bruche der Falten von wohlgeordnetem, folgerichtigem Verlaufe der ihm eigenen Art.‘ Die jetzige Bemalung stammt aus späterer Zeit; an einigen Stellen sieht man noch die ursprüngliche Fassung. Die 1,08 m hohe Lindenholzstatue stand wahrscheinlich unter einem Baldachin der Bekrönung; denn sie ist vollrund gearbeitet, während der Rücken der eben besprochenen Gottesmutter ausgehöhlt ist; auch die plastische und malerische Behandlung erstreckt sich weiter nach rückwärts als an letzterer.

Die dritte Figur, der hl. Sebastian, hat ursprünglich nicht zum Altare gehört. An einen ästigen Baumstamm gebunden, steht die schlanke Jünglingsgestalt in etwas gebogener Haltung, mit Lendentuch und Mantel angetan, welch letzterer aber den Oberkörper und teilweise das linke Bein frei läßt. Der linke Arm ist rückwärts geschlungen, der rechte ist gesenkt und hält den Mantel. Das Antlitz umgibt ein reicher Lockenschwall. Die Stirne durchbohrt ein Pfeil, wie deren noch manche in den unverhüllten Teilen des Körpers stecken. Das Nackte ist mit Fleiß und Verständnis bearbeitet; die Gewandung ist nicht frei von Härte. Die modern bemalte Lindenholzstatue hat eine Höhe von 108 cm.

Unten am Schreine, an der Vorderseite des durchlaufenden Postamentes der drei Figuren, lobt die aufgemalte Inschrift die Himmelskönigin. Dieselbe lautet in Übersetzung: Hoffnung der Menschen und Himmelszier! Das ist die tugendhafte Frau, welche den Kopf der Schlange zertrat. Vielgepriesene Jungfrau, sei gegrüßt [1].

Die äußeren feststehenden, oben in halbem geschweiftem Spitzbogen abschließenden Flügel sind mit den Figuren des hl. Papstes Urban und eines hl. Bischofs bemalt.

Ebenso tragen die Außenseiten der beweglichen Flügel Malereien: sie geben vier Vorgänge aus dem Leben Mariens und des göttlichen Kindes. Auf der Evangelienseite ist oben Mariä Verkündigung, der Engel führt das Spruchband: AVE GRATIA PLENA [2]; unten beten Maria und Joseph das

---

[1] ‚Spes hominu coeliq dec — Hec est mulier virtutis que triuit Caput serpent — Virgo inclita Salue‘.

[2] Sei gegrüßt, voll der Gnade.

neugeborene Kindlein an. Auf der Epistelseite sehen wir oben die Begegnung von Maria und Elisabeth, unten die Darstellung im Tempel.

Die Innenseiten dieser beweglichen Flügel tragen je zwei bemalte Reliefs aus dem Leben des Altarpatrons, deren Einzelheiten nur eine teilweise eigene Betätigung Riemenschneiders annehmen lassen, während er die vollständige Ausführung sicherlich Gesellenhänden überließ. Aber die klare, wenn auch einfache Anordnung der Bilder weist auf den Meister.

Das obere Bild der Evangelienseite stellt die Taufe Christi durch Johannes dar. Der Vorläufer kniet am felsigen Ufer und gießt aus einer Muschel Wasser über das Haupt des im Jordan stehenden Erlösers, der mit dem Lendentuch umhüllt ist; sein Gewand liegt auf dem Vorderarm eines beflügelten Engels. Dabei soll sich der Künstler den Kupferstich Martin Schongauers (Bartsch, VI, S. 123 Nr. 8) zum Vorbild genommen haben. Aber die Annahme ist nichts weiter als eine Vermutung. Sich ähnelnde Darstellungen bei gleichem Inhalte finden sich häufig. — Der geschichtlich nächste Vorgang (Matth. 11, 2) bildet das obere Relief auf der Epistelseite. Johannes, welcher aus der viereckigen Öffnung eines Turmes der Grenzfestung Machärus (Josephus, Jüdische Archäologie, 18, 5) schaut, entsendet zwei aus seinen Jüngern; dieselben sind in lange Gewänder gehüllt, aber barfüßig und barhäuptig. — Beim dritten Relief (auf der Evangelienseite unten): ‚Die Enthauptung des hl. Johannes' soll Riemenschneider nach der Vermutung Streits (S. 18) den Holzschnitt Albrecht Dürers vom Jahre 1510 verwendet haben, wobei er ‚einige kleine, aber unwesentliche Abänderungen getroffen hat'. Da waltet jedoch große Phantasie. Auf dem Relief legt ein Kriegsknecht, welcher das Schwert noch in der Linken hält, das Haupt, welches er mit der Rechten am Haare gefaßt hat, in die Schüssel, welche die Tochter der Herodias mit beiden Händen vor ihm hält. Der Rumpf liegt am Boden, mit härenem Gewand und mit Mantel bekleidet. Auf dem Holzschnitte zeigt sich ganz andere Architektur, und die Personen sind zahlreicher und anders gruppiert. Der Henker, welcher mit der gesenkten Rechten das Schwert faßt, mit der vorgestreckten Linken das Haupt hoch über der Schüssel hält, hat den Abgesandten des Herodes neben sich. Gegenüber befindet sich Salome, die Schüssel in beiden Händen; mehrere Personen bilden ihr Gefolge. Im Vordergrund in der Mitte liegt der Rumpf des Märtyrers in kniender Stellung auf einem Blocke. Wenn ich aber die beiden Bilder miteinander vergleiche, so stehe ich nicht an, dem Bildhauer den Preis der anmutigeren Gestaltung zuzuerkennen. — Auf dem vierten Relief (unten an der Epistelseite) überreicht die Tochter beim Mahle die Schüssel mit dem Haupte des Johannes ihrer Mutter, welche sich von ihrem Sitz am Tische zur Rechten des Herodes erhoben hat. Diese Darstellung ist mit der Dürers auf

dem Holzschnitte vom Jahre 1511 ganz verwandt, nur die Gewänder und die Frauengestalten sowie der männliche Kopf im Hintergrunde sind verschieden, und der Anrichtetisch ist weggeblieben. Auch hier ist das Bild Dürers derber als das von Riemenschneider. Aber ‚sehr lehrreich ist es, diese Übersetzung aus dem Dürerschen in den Riemenschneiderschen Stil zu beobachten‘.[1] Wichtig ist dieses Relief für die Zeitbestimmung des Altars, er muß nach dem Jahre 1511 entstanden sein, denn die Abhängigkeit Riemenschneiders von Dürer kann hier nicht zufällig sein, da sogar Gefäße und Instrumente dieselben sind. ‚Die Landschaft und die Bauten sind farbig, die Gewänder fast ganz vergoldet, doch ist der Panzer des Soldaten in der dritten Szene versilbert und dann mit einer Musterung mit Lasurfarben versehen worden.‘

‚Von großer Schönheit im ganzen wie in den Einzelheiten‘[2] ist das 0,983 m hohe, jetzt unbemalte Lindenholzstandbild der hl. Maria, fälschlich bei Streit (S. 18) als Magdalena bezeichnet. Die hl. Jungfrau hatte aus einem Buche gebetet, da war ihr der Erzengel Gabriel erschienen und hatte ihr verkündet, daß sie Mutter des Sohnes Gottes werden soll. Sie wendet daher den Blick nach links, läßt anmutig die Rechte sinken, die mit dem Zeigefinger das Buch noch etwas offen hält, während die linke Hand auf dem Leibe liegt. Sie stand jedenfalls ursprünglich dem Engel der Verkündigung gegenüber, ähnlich wie auf dem Blutaltare zu Rothenburg. Ihre linke Hüfte ist beträchtlich ausgebeugt. Die feinen Züge des Antlitzes sind von weicher Rundung, die Stirne wird durch die Bogenlinie des Haupthaares begrenzt, welches in Wellen herabfällt. Der Schleier ist hinten auf den Nacken herabgeglitten, die langen Enden legen sich vorne beiderseits über Schultern und Arme. An der Rückseite sind neben einer mittleren schmalen Höhlung das lang herabwallende Haar, der am Hinterhaupte herabgeglittene Schleier und die Falten des Übergewandes bildnerisch ausgeführt, während eine nicht ausgedehnte Stelle vom Hinterhaupte gegen den Scheitel hin ohne solche Bearbeitung blieb. An der Rückseite finden sich auch noch Spuren der ehemaligen Bemalung. Eine Wiederholung der Figur findet sich im Berliner Museum.

Eine aus Hartheim (in Baden) stammende Maria, mit der Mondsichel zu Füßen, trägt mit ihren Händen das nackte, halb liegende, halb sitzende Kind, welches mit dem linken Händchen das weit herabfallende Ende des reizend gelegten Kopftuches faßt, das rechte an sein etwas erhobenes Knie legt. Das wellige reiche Haar ist sorgfältig ausgeführt. Im ganzen etwas breit und derb

---

[1] Beilage zur Allg. Zeitung, 1889, Nr. 73.

[2] Beilage-Nummer 11 der Allgemeinen Zeitung, 1891.

gestaltet, spricht die Gottesmutter durch ihre Ausführung dennoch für die Hand des Meisters Til. Ähnliche Figuren finden sich mehrere: im Österreichischen Museum für Kunst und Industrie zu Wien, im Städtischen Museum zu Hannover usf. Die Lindenholzstatue, die rückwärts ausgehöhlt ist, ist jetzt nicht mehr gefaßt. Ihre Höhe beträgt 1,178 m.



Unsere liebe Frau. München, Nationalmuseum.

Sehr fällt in die Augen wegen ihrer bevorzugten Aufstellung die heilige Maria Magdalena, welche einst das Mittelbild des Münnerstädter Hochaltares gebildet hatte. Die 1,84 m hohe, jetzt unbemalte Holzstatue zeigt die schlanke, jedoch kräftige Gestalt der Büßerin, welche in stehender Stellung die Hände zum Gebete faltet. Ihre demütige Andacht ist in ihr Gesicht eingegraben. Den ovalen Kopf umwallt ein sehr reiches Haar, welches sich nach vorne in vier Strähnen spaltet. Zwei Strähnen fallen rechts und links bis über die Schenkel an den Seiten herab, während zwei den Unterkörper bedecken und fast bis zu den Knien herabreichen. ,Der übrige Körper ist ebenfalls mit ge-

kräuselten Haaren bedeckt'[1], mit Ausnahme der (später ergänzten) Füße und Hände, der Knie- und Ellenbogenspitzen und der Brüste. Weil nämlich die Büßer Bart und Haar stehen ließen, Magdalena aber als Vorbild der Büßenden galt, so hat man sie im Mittelalter auch am ganzen Leibe behaart, wie mit einem Pelze angetan, dargestellt[2]. Die Figur ist sanft bewegt und etwas nach links ausgebogen. Der Künstler hat mit Sorgfalt und Fleiß sie ausgeführt; auch läßt sich sein tiefes Verständnis des menschlichen Körpers nicht verkennen,



Maria Magdalena. München, Nationalmuseum.

doch erregt die Bildung des Halses kein Wohlgefallen. Die Haltung der Heiligen erklärt sich, wenn wir sie schwebend, von Engeln begleitet, uns denken.

Rechts und links von der hl. Büßerin ist je ein schwebender beflügelter Engel angebracht. Die Körper der beiden, außer dem Gesichte und Halse, den Händen und Füßen, sind mit Schuppen bedeckt; ein kühn geschwungener gefranster Mantel, welcher an der Brust zusammengehalten wird, flattert um die Gestalt; ein Reif umschlingt oberhalb der Stirne das Haupt, so daß das Haar hier enge sich an den Kopf anschmiegt, während es weiter unten an der lebhaften Bewegung teilnimmt. Die Arme haben die Aufgabe, die Heilige

---

[1] Stef. Wehnert, Alt-Fränkische Chronik in Wort und Bild, Würzburg 1902.

[2] Vgl. Verzeichnis der altdeutschen Schnitzwerke in der St. Lorenzkirche zu Rottweil, 1881, Seite 21.

emporzutragen. Die beiden korrespondierenden Figuren, welche jetzt keine Farbe mehr haben, gehörten zum Münnerstädter Hochaltar. Finger und Zehen sind ergänzt.

Eine liebliche Figur ist die bemalte hl. Maria Magdalena, 1,095 m groß. Das schmale Oval der etwas nach links ausgebeugten Gestalt begrenzen reiche Locken, welche beiderseits herabwallen. Das Haupt deckt ein turbanartiger Kopfputz, von welchem das Bindenende vorne über die rechte Schulter herabfällt. Mit der Linken drückt sie das nur auf der linken Schulter aufliegende Obergewand an den Leib und hält zugleich die Salbbüchse, mit der Rechten greift sie nach dieser. Die Finger sind zart und fein gearbeitet. Die Gewandung hat im allgemeinen schönen Wurf. Die Lindenholzstatue stammt aus der Sammlung Martinengo.

Bemalt ist eine hl. Äbtissin, ‚Walburgis‘ (?) bezeichnet. Ganz ohne Grund gibt ihr Streit (S. 19) den Namen: ‚Die heilige Veronika‘. Die Heilige steht da, mit leichter Kopfwendung vorwärts schauend; sie sinnt nach über das eben Gelesene. Mit beiden Händen hält sie das offene Buch, mittels dessen sie das aufgeraffte Ende des schwarzen, goldgeblümten Obergewandes an den Leib drückt. Die Verhüllung des Hauptes durch Kopf- und Kinntuch läßt nicht das ganze, liebliche Gesicht frei: Stirn, Wangen und Kinn sind teilweise bedeckt. Das Fleisch ist weich behandelt, die Hände sind trefflich gearbeitet, die Gewandfalten gut geordnet. Der linke Vorderfuß ist ergänzt. Die Lindenholzstatue mißt 1,13 m. Erworben wurde sie aus der Sammlung Martinengo zu Würzburg.

Das Museum birgt auch Gebilde, welche der Riemenschneiderschen Hand zuerteilt wurden, aber diese Zuweisung mit Unrecht verdienen.

So schreibt Streit (Tafel 37, in verkehrtem Abzuge) einen die Wundmale weisenden Christus unter dem Titel Ecce homo dem Meister Til zu. Die Sandsteinstatuette (unter halber Lebensgröße) bekundet wohl Einflüsse seiner Kunstweise an dem Haupt und in der Behandlung nackter Teile, aber die ungelenke Haltung der Gestalt mit verkürztem Unterkörper und der harte und fremdartige Faltenwurf schließen diese Zuteilung aus.

Die Statue einer Heiligen, welche ohne stichhaltigen Grund als Katharina bezeichnet wurde [1], ist nicht von der eigenen Hand Riemenschneiders geschaffen, aber stilistische Merkmale lassen in dieser gut gearbeiteten Figur unzweifelhaft ein Werk eines Künstlers erkennen, welcher von Riemenschneider direkt abhängig war, aber in der Behandlung der Gewandfalten seine selbstän-

---

[1] Monatsberichte, 1, 74. — Die Unterschrift: ‚Tilman Riemenschneider‘ unter der Abbildung einer ‚H. Katharina‘ (Die christliche Kunst, 5, 14) beruht auf einem Versehen.

digen Wege ging. Die Heilige ist stehend dargestellt. Das Haar, welches das mehr runde Gesicht einfaßt, fließt in Wellen weit herab. Ein Kleid mit weiten Ärmeln umgibt im langen Zuge die Gestalt; der von der rechten Hand zugleich mit einem geschlossenen Buch aufgenommene Mantel bildet jedoch an dieser Seite viele Falten. Die linke Hand und die Krone sind ergänzt. Man sieht noch Reste der ursprünglichen Fassung.

Das Nationalmuseum bewahrt ferner eine (mit Postament 66 cm hohe) Alabaster-Statuette der schmerzhaften Mutter. Sie gehörte früher zu einer Kreuzigungsgruppe. Ihr Haupt ist mit Kopf- und Kinntuch umhüllt, die Hände sind gefaltet. Zwar zeigt die Gewandung in ihrer Anordnung Verwandtschaft mit Riemenschneiders Gepflogenheit, doch hat das Werk nur ein Schüler geschaffen.

Die Tafel 60 des Streitschen Werkes gibt als Schöpfung Riemenschneiders (im verkehrten Abzuge) die steinerne Deckplatte des Grabmales des hl. Simpertus wieder, welches aus der Ulrichskirche in Augsburg in das Nationalmuseum kam. Sie ist jedoch sicherlich schwäbische Arbeit. Die Unähnlichkeit erhellt sofort aus einem Vergleiche mit den beglaubigten Denkmälern der Fürstbischöfe Rudolf und Lorenz im Dome zu Würzburg. Ich mache nur auf den Gegensatz aufmerksam zwischen der breitschulterigen Gestalt des Augsburger Heiligen und den schmalen Schultern der Würzburger Bischöfe.

Auch die Flachrelieffigur des hl. Wolfgang (125 cm hoch) gehört nicht dem Meister Til an, obwohl ihre fränkische Heimat Eschenbach auf einen Künstler Frankens weist. Graf hatte sie noch in der ‚Beilage-Nummer 11‘ der ‚Allgemeinen Zeitung, 1891‘ Riemenschneider zugesprochen, doch in dem 6. Bande der Kataloge des Bayerischen Nationalmuseums: ‚Gotische Altertümer‘ ist er von seiner Ansicht zurückgekommen.

In Münchener Privatsammlungen finden wir noch manchen ‚Riemenschneider‘. Maler Franz von Defregger besitzt eine Beweinung Christi, welche auffallende Ähnlichkeit mit der Heidingsfelder bekundet. Der Oberkörper des dornengekrönten, nur mit fein gefaltetem Schamtuche bekleideten Heilandes ist in eine erhöhte Lage gebracht. Diese fast sitzende Stellung unterstützt die Mutter, welche ein enganliegendes Kleid und darüber einen tief herabfallenden Mantel trägt, mit der Rechten, während die Linke den Mantel faßt. Der Körper des Erlösers, an dessen Füßen die Wundmale zu sehen sind, ist schlank und schön modelliert. Der Schmerzensausdruck in den beiden Köpfen ist trefflich, tiefes Weh hat den Mund des Sohnes etwas geöffnet. Weniger ausdrucksvoll erscheint der lockige Kopf des Apostels Johannes, über dessen Untergewand ein weiter Mantel geschlagen ist. Die Gewänder haben

hübschen Wurf, jedoch knitterige Falten. Die 105 cm hohe Gruppe ist gut erhalten, das Holz jetzt braun getönt.

In den Besitz von A. S. Drey in München kam im Jahre 1904 die heilige Jungfrau von der Aschaffenburger Kreuzigungsgruppe, welche von Hefner-Alteneck besessen hatte.

Die Schmerzensmutter (59 cm hoch) ist in gotischer Biegung dargestellt. Ihr Kleid reicht noch bis über die Füße, der Mantel wird durch den rechten Arm nicht unschön in seinem Wurf unterbrochen. Sie faltet die Hände, welche zugleich den Schleier halten, der in schönem Schwunge bis an die Knie herabwallt.

In der Sammlung des Juweliers Franz Greb befand sich eine hölzerne Marienstatue von 1 m Höhe, welche aus Würzburg stammt. Die hl. Jungfrau steht mit einer leichten Ausbiegung nach der rechten Seite auf Wolken, die Mondsichel zu ihren Füßen. Sie trägt das Jesuskind, welches mit seinem Gesicht und Körperchen ziemlich nach vorne gewendet ist, auf den Armen, indem sie dasselbe mit der rechten Hand unter der rechten Brustseite faßt und mit der linken das rechte Beinchen hebt. Das Kind ruht teilweise in dem herabgezogenen Kopftuch, welches es mit der Hand des linken, wagrecht ausgestreckten Ärmchens emporhält, während das rechte herabhängende Händchen einen anderen Teil des Tuches leicht faßt. Maria, eine Krone auf dem Haupte, hat üppiges, aufgelöstes Haar, welches rechts und links in schönen Wellenlinien herabfließt; die linke Strähne zieht sich tief herunter. Die Draperie der Gewandung zeigt Riemenschneidersche Motive. Die Figur bekundet große Ähnlichkeit mit Marien im Bayerischen Nationalmuseum, in den Museen zu Wien und Berlin u. a. Sie trägt in ihrer Auffassung und Behandlung klar das Gepräge und die charakteristischen Merkmale des fränkischen Meisters. ‚Betrachten wir die Art und Weise, wie der Kopf mit der hohen Stirn, den klar geformten Augen, dem scharf geschnittenen Mund und dem energisch modellierten Kinn zur Wirkung gebracht ist, wie der Hals mit dem deutlich sichtbaren Ansatz des Kopfnickers am leise hervortretenden Schlüsselbein und wie die Hände behandelt sind, so dürfte jeder Zweifel an der Riemenschneiderschen Herkunft der Madonna schwinden.‘ [1] Inwieweit jedoch der Meister selber an der Statue gearbeitet oder dieselbe seinen künstlerisch tüchtig geschulten Gehilfen zur ersten Bearbeitung oder weiteren Ausführung nach seinem Modelle überließ, entzieht sich der näheren Bestimmung. ‚Denn auch ein guter Meister hat eine schlechte und ein minder tüchtiger Gehilfe auch eine gute Stunde, so daß ein Irrtum sehr leicht möglich wäre, wollte man das vorzüglich Gelungene nur dem Meister

---

[1] Zeitschrift des Münchener Altertums-Vereins, München 1904, S. 18.

und das minder Geglückte dem Gesellen zuschreiben.' An dem Werke hat Bildhauer Schuster nicht gerade wesentliche Reparaturen vorgenommen.

Kunstmaler Emil Kneiß in München hat aus dem Besitze der Familie Bonitas-Bauer in Würzburg ein unbemaltes Relief der Kreuzauffindung auf Golgatha erworben. Die Legende erzählt: Nachdem Kaiser Konstantin die Kraft des hl. Kreuzes, dessen Bildnis ihm erschienen war, im Siege über Maxentius erfahren hatte, wurde seine Mutter Helena in einem Traumgesicht aufgefordert, die hl. Überreste des Kreuzesholzes aufzusuchen. Sie begab sich deshalb nach Jerusalem. Nach langer, mühsamer Arbeit entdeckte man die Felsengrotte des Hl. Grabes und unweit davon in östlicher Richtung drei Kreuze und die Inschrift, welche vom Stamme getrennt lag. Ohne Zweifel mußte eines dieser Kreuze das des Erlösers sein; allein man hatte kein sicheres Merkmal, um dasselbe von den Schächerkreuzen zu unterscheiden. Da kam Makarius, Bischof von Jerusalem, auf den Gedanken, die Kreuze mit einer todkranken Frau in Berührung zu bringen. In Gegenwart der Kaiserin ließ man die Kreuze durch die sieche Frau berühren. Bei den ersten zwei Kreuzen erfolgte keine Wirkung, bei Berührung des dritten ward die Frau gesund und stand auf. Dieser Vorgang wurde vom Künstler zur Darstellung gebracht. Die unglückliche Frau ist entstellt — mit einem verkrümmten Beine — gewiß mit Absicht wiedergegeben. Aber die fein gearbeitete Gestalt der hl. Helena, mit der edlen Haltung und den zierlichen Händen, erinnert unwillkürlich an die Figur der hl. Elisabeth, welche wir beim Münnerstädter Altar — auch urkundlich — kennen gelernt haben. Die Behandlung der Gewandung der Kaiserin sowie ‚der Charakterkopf des Mannes mit seinem üppig gelockten Haar' lassen auf Meister Til schließen, doch macht sich auch Gesellenhand im Relief geltend. Die ganze Umfassung des Werkes stammt aus der Mitte des 19. Jahrhunderts.

In den Besitz von Antiquar Kugler kam aus der Sammlung Markert in Würzburg eine Anbetung des Christkindes, ein 75 cm breites, 64 cm hohes Schnitzwerk aus Lindenholz. Die Darstellung ähnelt jener im Rosenkranz in der Kapelle auf dem Kirchberge bei Volkach. Maria kniet anbetend vor dem nackten Kinde, welches auf dem Ende ihres Obergewandes am Boden liegt. Der Nährvater naht sich mit Stab und Laterne; am Rande erscheinen die Köpfe von Ochs und Esel. Zwei Hirten sind auf der anderen Seite in Andacht versunken. Der Stall ist ein verfallener Steinbau mit gotischen Formen. Obgleich die hl. Jungfrau in ihrer lieblichen Gestalt mit den fein ausgearbeiteten Händen auf Riemenschneider hinweist, so deuten doch die übrigen Figuren, zumal in ihrer etwas nachlässigen Durchbildung, auf einen Schüler, welcher in Nachahmung des Meisters nicht glücklich war. Die Farbe ward neuerdings entfernt. Aber das Gebilde erschien nur als Werkstattarbeit.

Kunsthändler Lämmle hat von Markert in Würzburg zwei Relieffiguren aus Holz von etwa 120 cm Höhe erworben. Sie stellen die Heiligen Rochus und Barbara vor. Die Farben sind entfernt worden. Bildhauer Schuster unterzog die Reliefs einer Restauration, da sie an den Rändern wurmig waren. Sie sind nicht für Gebilde des Meisters zu halten, gehören nur der Schule an.

In der Sammlung von Professor Gustav A. Leinhaas begegnet uns eine aus Würzburg stammende Mariä Verkündigung, ein meisterhaft in Lindenholz geschnittenes Relief von 57 cm Höhe und 60 cm Breite [1]. Vor der hl. Jungfrau, welche aus einem Buche kniend betete, erscheint in feierlicher Haltung der Himmelsbote; sein stürmisch in die Höhe flatternder Mantel bildet gegen die in ruhigen Falten niederfließende Gewandung Mariens einen malerischen Gegensatz. Die ovalen Köpfe mit dem reichen Schwall von Haaren, der beim Erzengel Gabriel bis auf die Schultern herabfällt, bei Maria in gewellten Strähnen bis auf den Unterarm herabgleitet, sind echte Gedanken Riemenschneiders.

Die Lindenholzstatue des hl. Apostels Johannes [2] derselben Sammlung, welche ‚für ein Werk der Riemenschneider-Schule gilt', gehört dieser nicht an. Das Gesicht und die Behandlung der Gewandung weichen allzusehr von der des Meisters ab.

Auch das in Lindenholz geschnittene Hochrelief der Beweinung Christi [3] kann nicht mit Berechtigung der Werkstatt Riemenschneiders zugeschrieben werden. Weder Körperbildung noch Gewandung weisen auf unseren Künstler hin.

Aber nahe steht dem Meister Til ‚ein heiliger Bischof', in Lindenholz von 111 cm Höhe, aus Würzburg stammend [4]. In ruhiger, schöner Haltung steht der Prälat, die Mitra auf dem Haupte, mit der Linken den gotischen Stab haltend, in dessen Rundung die Gruppe: Maria mit dem Kind in gotischer Einfassung eingeschlossen ist. Sein porträtmäßiger Kopf hat rechts und links einen Haarbusch, der unter der Inful hervorquillt. Hinter demselben fallen die Bänder der Mitra herab. Am Halse tritt über der Albe das Schultertuch reich gefältet hervor. Der mit den halben Rundbogen gezierte Chormantel wird an der Brust durch ein Band zusammengehalten. Derselbe zeigt nur unter dem linken und am rechten Arme Brüche, sonst ist der Mantel glatt gehalten und

---

[1] Die christliche Kunst, 4 (1908), S. 129, 136.

[2] Die christliche Kunst, 4 (1908), 129, 133.

[3] Die christliche Kunst, 4, 126, 131.

[4] Die christliche Kunst, 129, 133.

fällt etwas aus der Riemenschneiderschen Gewandbehandlung. Die Linke senkt der Bischof nach einer kleinen, bartlosen Gestalt mit Haaren in Löckchen, welche die Hände erhoben und zur Bitte gefaltet hat. Ihr Kleid ähnelt dem des Bettlers auf dem Münnerstädter Altare. Leinhaas will in der kleinen Figur den Stifter erkennen, aber ich denke an einen jungen Menschen, der durch den hl. Bischof Blasius Hilfe in seinem Halsleiden sucht [1].

---

§ 5.

Werke in Schwaben.

Die Sammlung der Fürsten zu Öttingen im Schlosse Maihingen bewahrt die Gruppe eines Ehepaares, ein Gegenstück zu dem im South Kensington Museum zu London. Beide Schnitzwerke gehörten zweifellos zu einer ‚heiligen Sippe', d. i. zu einer nur am Ausgange des Mittelalters, besonders im Anfange des 16. Jahrhunderts in der italienischen, noch mehr in der deutschen Kunst vorkommenden Darstellung der gesamten Familie der hl. Jungfrau oder vielmehr ihrer Mutter, der hl. Anna. Nach der Legende war ihr Gatte und Vater Mariens Joachim. Nach seinem Tode habe Anna den Kleophas geheiratet und ihm eine Tochter geboren, welche sie gleichfalls Maria nannte. Als aber auch dieser bald mit Tod abgegangen war, habe sie sich mit Salomas vermählt und zum drittenmal eine Tochter, Maria, geboren. Von diesen beiden letzteren habe die eine Alphäus, die andere Zebedäus zum Weibe genommen. Durch Alphäus sei jene Mutter des Jakobus, Simon, Joseph und Judas, durch Zebedäus diese Mutter des Johannes und Jakobus geworden [2].

Wenn man die beiden Bruchstücke vergleicht, so drängt sich der Gedanke auf, daß das Maihinger Schnitzwerk in den anscheinend älteren Persönlichkeiten das Ehepaar Anna und Joachim vorstellen soll.

Anna sitzt auf einem Lehnstuhle, das Haupt mit Kopf- und Kinntuch umhüllt. Über ihrem Kleide liegt auf der linken Schulter der Mantel und endet unten in einem spitzen Zipfel, während er von der rechten Schulter herabgeglitten ist, und sein Ende über den Schoß sich windet. Die linke Hand hält auf dem Schoße ein aufgeschlagenes Buch, die rechte ist abgebrochen. Die groß-

---

[1] Der morgenländische Bischof wird oft mit einem Kinde dargestellt, ‚qu'il délivre d'une arête de poisson fixée dans la gorge'. X. Barbier de Montault, Iconographie chrétienne, Paris 1890, 2, 306.

[2] In einer Predigt auf Mariä Geburt zitiert Gerson († 1429) folgende Verse: Anna tribus nupsit, Joachim, Cleophae Salomaeque, Ex quibus ipsa viris peperit tres Anna Marias, Quas duxere Joseph, Alphaeus Zebedaeusque.

zügige und feine Behandlung der Gewandung sowie die treffliche Durchführung des Gesichtes und der Hand verdienen alles Lob.

Joachim steht hinter dem Stuhl Annas und legt den rechten Unterarm auf die Rücklehne. Der andere Arm wird durch den Kopf der hl. Anna größtenteils verdeckt. Der Oberkörper ist allzu schmächtig. Gebührt der engen Brust und den schmalen Schultern Tadel, so ist der edle Kopf ein preiswürdiges Werk. Derselbe neigt sich nach der linken Schulter; der Neigung folgt das



Ehepaar von der h. Sippe. Maihingen, Sammlung.

Haupthaar. Der Bart teilt sich in zwei Spitzen. Eine wulstartige Kopfbedeckung zeugt von Geschmack. Zarte Arbeit gibt sich in der Figur kund.

Dasselbe Museum bewahrt zwei vielfarbige, aber verblaßte Holzgruppen, die einstens neben einem Kreuze standen. Die eine (1,26 m hoch, 73 cm breit) stellt die Mutter des Herrn mit dem Apostel Johannes und zwei Frauen dar. Der Liebesjünger, mit bartlosem Gesicht, aber dichtem Lockenschwalle, gekleidet in Ärmeltunika und Mantel, unterstützt mit seinen Händen die schmerzhafte Mutter; die lange linke Hand ist senkrecht

ausgestreckt. Aus dem Untergewande tritt der nackte linke Fuß hervor. M a r i a trägt ein langes, unten viel gefaltetes Unterkleid, darüber einen Mantel, der weit über die Knie reicht und von der linken Hand der mitfühlenden Nachbarin aufgenommen wird, weshalb sich an der Stelle knitterige Falten bilden. Ihr edler Kopf ist vom Kinn- und Kopftuch umrahmt; letzteres Tuch schlingt sich über die linke und rechte Schulter herunter und wird von den gekreuzten Händen gehalten.

Die Nachbarin, ebenfalls in Kleid und Mantel gehüllt, wendet sich mit schmerzerfülltem Antlitz vom Vorgang ab; dasselbe schließen Kinn- und Kopftuch ein; letzteres fällt über die rechte Schulter herab und wird von ihrer linken Hand gefaßt, während die rechte sich senkt und mit den zarten Fingern den Mantel der Mutter nimmt.

Hinter den beiden Frauen der Kopf einer dritten Frau; das gegen das schöne Gesicht geführte Tuch verhüllt es teilweise.

Die Gruppe bekundet Ähnlichkeit mit der Detwanger Gruppe, doch verrät Abwechslung den Meister.

Weniger mutet die andere Gruppe (129 cm hoch, 71 cm breit) von zwei J u d e n und drei K r i e g s k n e c h t e n an.

Der vordere Jude, mit kurz gelocktem Haupthaar und kräftigem Schnurrbart, einen spitzen Hut auf dem Kopfe, blickt zum Gekreuzigten auf. Er trägt einen eng anliegenden, bis über die Knie reichenden Rock, der mit einem breiten Saum am Kragen und unten verziert ist. Mit einer Hand weist er verächtlich von Christus weg.

Neben diesem Pharisäer steht im Vordergrund ein Sadduzäer. Sein breites, volles Gesicht umspielt lockiges Haar. Von seinem Haupte fällt ein Tuch rechts und links herab, welches er mit beiden Händen faßt. Das Unterkleid reicht in langen Falten bis auf die Füße, der Mantel, welcher unter dem linken Arme viele knitterige Falten bildet, bis unter die Knie. Der Blick ist nach vorne gerichtet.

Zwei Kriegsknechte sind rückwärts rechts und links vom Haupte des Sadduzäers mit ihren unbebarteten Köpfen sichtbar.

Der dritte Soldat mit kurzem Vollbart tritt mit ganzer Figur in die Fläche. Er trägt hohe Stiefel, eng anliegende Beinkleider, einen gefransten Kittel, darüber noch einen Brustharnisch. Seine Hände stecken in dicken Handschuhen. In dieser Gruppe macht sich Gehilfenarbeit mehr geltend.

Doch atmen beide Gruppen Riemenschneidersche Gemessenheit. Die Stimmung der Trauer hat jedoch beredten Ausdruck gefunden.

---

2. Kapitel.

Werke im übrigen Deutschen Reiche.

---

§ 1.

Werke in Baden.

Karl Gimbel in Baden-Baden ist im Besitz einer Statue des Markgrafen Bernhard von Baden[1]. Der vollständig gerüstete Selige ist mit unbedecktem, lockenreichem Haupte dargestellt, faßt mit der Linken den Griff des an der Seite hängenden Schwertes und hält mit der Rechten die badische Fahne, welche man ihm in neuester Zeit beigegeben hat. Dieses schöne Werk wurde für eine Arbeit des Meisters Til ausgegeben, aber die ganze Figur hat zu wenig Charakteristisches, welches auf Riemenschneider hinweist. Die Rüstung zeigt die Form des beginnenden 16. Jahrhunderts, und der Kopf ist ein Porträt. Die Gestalt selbst ist zu breitschultrig, zu wuchtig, um in den Kreis der Rittergestalten Tils eingereiht zu werden. Allein die Locken haben gleiche Ausführung wie die des hl. Eustachius auf der Tafel der 14 hl. Nothelfer im Spitale zu Würzburg. Diese Übereinstimmung kann zufällig sein.

In der Wolfgangskapelle zu Distelhausen steht die bemalte Holzfigur eines hl. Wolfgang. Der Bischof trägt über seine Gewänder noch ein hübsch drapiertes, befranstes Pluviale, auf dem Haupt eine Mitra, deren Bänder auf die Schultern fallen. Auf seiner flachen linken Hand erhebt sich ein einfaches Kirchlein mit Türmchen, mit seiner rechten faßt er den Stab. Es ist eine würdevolle, nahezu lebensgroße Gestalt und noch gut erhalten. Die Figur steht dem Meister sehr nahe; jedenfalls wurde sie unter seiner Anleitung gearbeitet.

Bei Bildhauer Seitz in Freiburg befindet sich jetzt eine Marienstatue, welche ich im Jahre 1885 in Külsheim bei Gustav Seitz gesehen hatte. Maria ist etwas vorgebeugt dargestellt. Ihren Kopf, von dem reiches Lockenhaar herabwallt, deckt ein Häubchen, dessen Schleier auf die rechte Schulter fällt. Sie trägt das Jesuskind, dem jedoch die Arme und der linke Fuß fehlen. Sein zierlich gelocktes Köpfchen ist schön. Die Hände der hl. Jungfrau verraten die sorgfältige Ausführung des Meisters. Die 136 cm hohe Holzfigur stammt aus einer Feldkapelle bei St. Leon bei Wiesloch.

---

[1] Od. Ringholz, Der selige Markgraf Bernhard von Baden, Freiburg 1892, S. 73.

Thomas Buscher fertigte für die Pfarrkirche zu Gamburg im Taubertal einen schönen Marienaltar [1]. Für den Mittelschrein benützte er ein Werk Riemenschneiders, welches jedoch im 18. Jahrhundert umgearbeitet worden war. Buscher restaurierte die Statue. Maria steht, etwas nach rechts eingebeugt, auf der Mondsichel, die Krone auf dem Haupte, von dem das Haar in üppigen Flechten herabwallt. Über dem Haare fällt noch der Schleier hernieder. In vielen eckigen Brüchen umhüllt die Gewandung die schmale Gestalt. Auf beiden, zart geformten Händen trägt sie das nackte Jesuskind, dessen reizendes Köpfchen vorwärts schaut, während das übrige Körperchen anmutig bewegt ist: das linke Ärmchen faßt sinkend das Gewand der Mutter, das rechte stützt sich mit den Fingerspitzen auf das erhobene rechte Unterschenkelchen. Mit Wonne ruht das Auge auf diesem Kinde.

An der Nordwand des Chores der Pfarrkirche zu Grünsfeld [2] erhebt sich das schöne Grabdenkmal der am 24. März 1503 [3] verstorbenen Gräfin Dorothea von Wertheim, welche in erster Ehe mit dem Landgrafen Friedrich von Leuchtenberg und später mit dem Reichsgrafen Asmus [4] von Wertheim († 1509) vermählt war. Die fast ganz aus dem Sandstein herausgearbeitete, überlebensgroße Gestalt kniet auf einem Löwen in Profilstellung und hält in ihren zum Gebete gefalteten Händen eine Perlenschnur [5]. Sie ist eine anmutige, vornehme Erscheinung mit feinen Zügen im Gesicht und in eleganter Zeittracht. Den Kopf bedeckt eine breite Haube. Ein schmalfältiges Tuch umschließt das nicht mehr ganz junge Antlitz und fällt vom Kopfe vorn über die Schultern in zwei langen Streifen herab, von denen noch einer hinter der Figur als flatternder Zipfel wahrnehmbar ist. Dieses Motiv kommt oftmals in den fliegenden Enden des Lendentuches des Gekreuzigten vor. Das Untergewand schmiegt sich dem Oberkörper enge an; das Obergewand erscheint vor dem Niederknien aufgenommen und wird vom rechten Arme festgehalten, wodurch

---

[1] 7. Jahresmappe (1899) der deutschen Gesellschaft für christliche Kunst, Taf. III.

[2] Graf Philipp der Ältere von Rieneck, Sohn des Grafen Thomas II. von seiner dritten Gemahlin Gräfin Katharina von Hanau, hatte Grünsfeld an seinen Schwiegersohn Landgrafen Friedrich von Leuchtenberg übertragen. Fr. Stein, Geschichte der Stadt Lohr, Lohr 1898, S. 62.

[3] Die auf drei Seiten noch erhaltene Grabschrift lautet: ‚v^c III vff freytag nach dem Sontag oculi starb die wolgeborne frau Dorothea, grefin zu wethei, geborn von Rineck. Der got genad. an'.

[4] Erasmus, vgl. Aschbach, Geschichte der Grafen von Wertheim, 1, 285.

[5] Diese Zählschnur für Gebete nannte man, wie das meistens an ihr verrichtete Gebet, Paternoster. Compte rendu du quatrième Congrès scientifique, Fribourg 1898, 1, 335.

ein reicher Faltenwurf sich erzielen ließ. Der Rahmen ist auf beiden Seiten mit je zwei Wappenschildern verziert: auf der westlichen Seite erblickt man das Wappen von Sponheim und Isenburg-Büdingen [1], auf der östlichen das der Burggrafen von Nürnberg und von Schlesien-Oppeln; unten treten hervor die Wappen von Hanau und Hessen. Der obere gotische Abschluß, welcher jetzt



Grabmal der Gräfin Dorothea von Wertheim. Grünsfeld, Pfarrkirche.

nicht mehr vorhanden ist, trug wohl die zwei fehlenden Ahnenwappen von Bayern und Pfalz [2] sowie den Beginn der Inschrift Anno Domini M.

[1] Tyroff, Wappenbuch des Adels des Königreichs Baiern, B. 1, Tab. 58.

[2] Das deutsche Kunstblatt, 1850, S. 309, und Streit (S. 16: ‚Rieneck, Hessen, Sponheim, Castell und Hanau') haben die Wappen falsch gedeutet. — Friedrich von Leuchtenberg war der Sohn des Lupold von Leuchtenberg und der Elisabeth, geborenen

Das Monument spricht Bode (S. 165) dem Meister Til ab, indem er sich äußert: ‚Die Haltung der Figur, die Anordnung des Kopftuches, Zeichnung der Hände und des Kopfes, die trefflich studierte Gewandung, die weiche Behandlung des Fleisches scheinen mir den Meister des Creglinger Altares zu verraten, dessen jüngstes datierbares Werk wir hier vor uns haben würden'. Wir wissen jedoch, daß ‚der Meister des Creglinger Altares' eben Riemenschneider ist, und obiges Lob auf diesen paßt.

Die Sammlung des Schlosses zu Heidelberg bewahrt den Mittelschrein eines Apostelaltares, dessen früherer Standort unbekannt ist. Die stehend dargestellten Figuren sind aus Lindenholz gefertigt und polychromiert. Die sieben Gestalten des Mittelbildes sind als Vollfiguren gearbeitet, während je drei Apostel auf den beiden Flügeln als Flachbilder geschaffen sind. Sämtliche Gestalten entbehren der Fußbekleidung und sind barhäuptig mit Ausnahme des hl. Jakobus des Älteren, welcher den Pilgerhut trägt.

Die Mitte nimmt ein Christus als Welterlöser, die drei Apostel zu seiner Rechten und Linken um Haupteslänge überragend. In seiner linken Hand trägt er die Weltkugel, die Rechte hat er zum Segen erhoben. Langes Kopfhaar und spitzer Bart umzieht sein Antlitz. Das Untergewand reicht in senkrechten Falten bis zu den Knöcheln, das Obergewand hat lebhaften Schwung und endet auf der rechten Seite in einer Spitze, während es links nach oben sich krümmt. Der Heiland stimmt mit dem Salvator überein, welchen Riemenschneider im Beginne des 16. Jahrhunderts für die Marienkapelle zu Würzburg schuf. Auch die Apostelfiguren bekunden durch ihre Haltung und ihre Gewandmotive die nahe Verwandtschaft mit denen an den Strebepfeilern der Würzburger Marienkirche sowie mit denen am Marienaltar zu Creglingen. Man beachte insbesondere den hl. Petrus mit dem Schöpfchen über der Stirne und mit dem Schlüssel, welchen er in der Rechten hält, und den hl. Johannes, dessen Kelch jetzt fehlt, wie überhaupt die Beigaben der Apostel gelitten haben.

Die Apostel auf den Flügeln sind symmetrisch gruppiert: der mittlere ragt über die zwei andern empor.

Unten an den Flügeln wurden in späterer Zeit zwei Wappen angebracht und an den Außenseiten derselben Heiligenfiguren aufgemalt.

Der Altar schließt sich nach der Zeit dem Münnerstädter Hochaltar an und dürfte um das Jahr 1493 entstanden sein.

Herzogin von Oppeln; Lupold wiederum war der Sohn einer gebornen Burggräfin von Nürnberg. Dorothea aber war die Tochter des Grafen Philipp von Rieneck und der Pfalzgräfin Amalie, Tochter des Pfalzgrafen Otto von Mosbach und der Johanna von Bayern-Landshut.

Tönnies (S. 88) bemerkt mit Recht: ,Eine Vergleichung dieses Apostelaltares mit dem Creglinger Marienaltar läßt keinen Zweifel aufkommen, daß sie beide denselben Meister zum Schöpfer haben, und andrerseits zeigt der Vergleich mit den Strebepfeilerfiguren deutlich, daß Riemenschneider der Künstler des Heidelberger Apostelaltares sein muß, folglich auch der Meister des Creglinger Altares ist'.

In der großherzoglichen Kunsthalle zu Karlsruhe sind vier Relieffiguren (aus Birnbaumholz geschnitzt) zur Aufstellung gelangt, welche aus der protestantischen Pfarrkirche zu Sindolsheim im Amt Adelsheim stammen, und die A. von Öchelhäuser dem fränkischen Meister zuerkennt [1]. Diese Figuren gehörten einst zu einem spätgotischen Altare; die drei Hochrelieffiguren standen im Innern des Mittelschreines, das vierte Flachrelief war wohl an einem Flügel des Triptychons angeheftet; das Gegenstück, die fünfte Figur, fehlt. Die Höhe der teilweise verletzten, aber in ihrer Polychromierung erhaltenen Bilder beträgt ungefähr 130 cm.

Die erste Figur wird durch die aufgemalte Unterschrift als der hl. Papst Sixtus bezeichnet. Er trägt eine Tiara und ist mit Albe, Dalmatik und gefranstem Pluviale bekleidet, letzteres Gewand nimmt die rechte Hand auf; darüber liegt ein Buch mit einem Almosenbeutel. Der linke Unterarm ist abgebrochen. ,Das schönste ist der etwas nach' der linken Schulter ,gewendete Kopf mit der kühnen Adlernase, dem spitz hervortretenden Kinn und den schwermütig dreinblickenden Augen.' In der Tat ist Großzügiges in diesem Märtyrerpapst, und er wäre eine des Riemenschneider würdige Schöpfung; aber wenn man diesen herrlichen Bischof mit Bischofsgestalten vergleicht, welche dem Meister Til urkundlich oder doch mit Sicherheit zugesprochen werden, so findet man, daß er doch sehr von der ruhigeren Gestaltung Riemenschneiders abweicht.

Die zweite Figur ist ein Gegenstück zur ersten und wird am Sockel als ,S. Brunus' gekennzeichnet. Er ist reicher als die vorige Bischofsgestalt gekleidet, aber die Gewandung ist unklar gegeben und unterscheidet sich sehr von der Bischofsgewandung echter Riemenschneider. Die leicht geschwungene Haltung des Körpers und die sanfte Neigung des ernsten Kopfes mit gealterten Zügen nach der linken Schulter gleichen der Darstellung des Papstes Sixtus. Die Linke führte einen (jetzt verschwundenen) Stab, die Rechte hält ein aufgeschlagenes Buch und im Bausche des Gewandes ein Häuflein Steine [2] vor

---

[1] Fr. X. Kraus, Die Kunstdenkmäler des Großherzogtums Baden. IV. B., 3. Abt. Ad. von Öchelhäuser, Die Kunstdenkmäler der Amtsbezirke Buchen und Adelstetten, Tübingen und Leipzig 1901, S. 212 f.

[2] Diese sollen wohl den Tod andeuten, welchen der Bischof Bruno durch den Einsturz eines Saales in der Rosenburg i. J. 1045 fand.

der Brust empor. Wenn auch das Haupt Verwandtschaft mit Köpfen des Würzburger Meisters verrät, so lassen die Hände auf einen anderen Künstler schließen.

Eine minderwertige Figur gegenüber den beiden genannten ist der hl. Laurentius. Er ist in Diakonentracht barhäuptig dargestellt und darum etwas niedriger als jene beiden Gestalten. Er hebt mit der linken Hand die mit roten und grünen Fransen besetzte goldene Dalmatik vor der Brust empor; die rechte ist abgebrochen. Öchelhäuser erkennt in dem jugendlichen Kopf den Typus der Riemenschneiderschen Johannesbilder. Ich kann mich zu dieser Auffassung nicht erschwingen und halte das Werk für keinen Riemenschneider.

Flacher und niedriger gehalten ist die vierte Gestalt — wohl der heilige Erasmus[1]. In der breiten Behandlung der Gewandung und in ihrer Drapierung scheidet diese Figur aus der Tilschen Formgebung.

Da aber die vier Reliefs sicherlich einer Werkstätte entstammen, so gibt die letzte Figur in der Beurteilung des Ganzen den Ausschlag. Da diese zweifellos nichts mit Riemenschneider zu tun hat, so müssen auch die zweifelhaften Figuren von dem Werke Riemenschneiders getrennt werden.

Es ist wahr: es finden sich Anklänge an Riemenschneider in den Figuren, aber darum brauchen diese nicht in der Werkstätte des fränkischen Meisters gefertigt zu sein. Es mag dieselben ein Künstler geschaffen haben, der kurze Zeit bei Riemenschneider geweilt oder Gebilde desselben nur gesehen und dann verwertet hatte. In den beiden ersten Figuren steht der Meister groß da; gelingen ja auch einem minder tüchtigen Künstler einzelne Werke ausgezeichnet. In den anderen Gestalten hat er die Größe nicht erreicht.

Das Museum bewahrt ein schönes Flachrelief des hl. Petrus. Die Figur zeigt große Ähnlichkeit mit dem Apostelfürsten von der Marienkapelle zu Würzburg. Kahlkopf mit Stirnlocke und Haarkranz sowie der kurz zugeschnittene Bart sind dem Meister Til eigentümlich. Das Gesicht trägt ältliche Züge. In der Rechten führt der Apostel ein Buch, die Linke hält die Schlüssel. Die treffliche Arbeit aus Lindenholz ist unbemalt.

Man[2] hat den mächtigen Ölberg mit lebensgroßen Figuren aus grauem Sandstein in Königheim für eine Schöpfung Riemenschneiders gehalten, zumal am Gewölbe die Jahreszahl 1499 zu lesen ist. Es zeigt sich zwar manches Verwandte mit Ölbergen Tils in der Gestaltung des Vorgangs. Ein starker Zaun, aus festen Holzblöcken gebildet, schließt den felsigen Garten ab, in

---

[1] Die Unterschrift zeigt nur noch die Buchstaben ‚Er'.

[2] Walhalla, 6, 64.

welchem die drei Jünger schlafen, und der Heiland, die Hände faltend, zum Gebete kniet. Unter der Gartentüre erscheint Judas, in Tunika und Pallium, welches die Linke aufrafft, rechts und links von einem Kriegsknechte geführt, gleichsam als ob dem Verräter ein Bedenken aufgestiegen wäre. Zahlreiche Krieger sind hinter ihm und hinter dem Zaun; einem wird die Zeit des Wartens zu lange, er ist bereits mit dem linken Bein über den Zaun gestiegen. Auch die Typen der Köpfe und die Behandlung der Pallien erinnern an Meister Til. Aber es gibt soviel Verschiedenes, daß man das Werk dem Würzburger Künstler nicht zuweisen kann. Aus dem Taubergrunde — aus dem nahen Lauda Rappolt und Schreiber, aus Mergentheim Hans Fries und Leonhard Fries — werden uns urkundlich Schüler Riemenschneiders genannt. Ein solcher Künstler pflanzte, was er in Würzburg gesehen und gelernt hatte, in der Heimat fort.

Vergolder Gustav Seitz in Külsheim besaß ein schönes, 92 cm hohes Flachrelief aus Holz, welches den Apostelfürsten Petrus wiedergibt. Der Heilige ist in sanfter Biegung stehend dargestellt. Sein unbedeckter, edler Kopf trägt die Stirnlocke und einen Haarkranz an den Schläfen (der linke ist ergänzt) sowie einen kurzen, vollen Bart. Die schmalschultrige Gestalt ist gehüllt in eine eng anliegende, gegürtete Tunika, welche, in langen Parallelfalten herabfallend, die nackten Füße teilweise bedeckt. Ein Pallium, auf der linken Schulter aufliegend, ist in malerischer Drapierung um Petrus geschlungen. Die linke Hand nimmt das Ende desselben auf und hält zugleich ein geschlossenes Buch, das die rechte, den (etwas ergänzten) Schlüssel noch fassend, an die Brust drückt. Hände und Haare legen Zeugnis von der feinen Durchführung ab; sogar die Falten über der Nase sind sichtbar.

Über dieses Flachbild, welches zum erstenmal in der zweiten Auflage meines ‚Riemenschneider‘ (S. 54) veröffentlicht worden war, schreibt Tönnies (S. 255): ‚Herr Seitz (in Freiburg) teilte mir mit, daß eine solche Figur seines Wissens niemals im Besitz seiner Familie gewesen sei‘. Gegen diese — sonderbare — Darstellung muß ich vor allem geltend machen, daß ich das Flachbild im Jahre 1885 im Hause des G. Seitz in Külsheim gesehen und skizziert hatte, was mein Tagebuch vom Jahre 1885 beweist. Außerdem liegt vor mir die Photographie. Zur Kennzeichnung des Vorgehens muß ich endlich eine Stelle aus einem Briefe des Photographen J. Heer in Tauberbischofsheim vom 12. Dezember 1888 anführen: ‚Ich fand darin‘, d. i. in meiner zweiten Auflage von Riemenschneider, ‚des hl. Petrus von Seitz in Külsheim erwähnt. Seitz ist während dieser Zeit gestorben, einer von den Erben hat mir das Relief zum Verkauf übergeben. Trotzdem daß ich schon Photographien davon an verschiedene Orte verschickte, ist es mir noch nicht gelungen, einen Liebhaber zu finden . . . Behrens in Würzburg hält das Stück für sehr gut‘. Bald darauf verkaufte Heer

das Werk an den Kunsthändler K. Streit in Kissingen. Bei der Auflösung der Sammlung Streit übersah ich, den Verbleib des hl. Petrus zu erfragen. Jetzt ist es schwierig, zu erforschen, wohin das treffliche Flachbild verkauft worden ist.

Das Kirchlein zu Lilach (nahe dem bayerischen Dorfe Kirchheim) bewahrt auf dem Hochaltar eine schön empfundene Beweinung Christi. Das Holzrelief ist 90 cm hoch, 101 cm breit. Der Leichnam des Heilandes sitzt auf dem über den Boden ausgebreiteten Tuche; den Oberkörper hat



Beweinung in der Kapelle zu Lilach.

Johannes, dessen Gesicht reiches Lockenhaar umspielt, dem Beschauer zugekehrt. Der Körper des Erlösers ist schlank und weich behandelt; nur ein in viele Fältchen gelegtes Lendentuch bildet seine Bekleidung. Die Wundmale sind durch Vertiefungen angedeutet. Das Haupt, von welchem langes Haar herabwallt, und das um Lippen und Kinn kurzes Barthaar trägt, wird von einer Dornenkrone umzogen. Es ist schön, obwohl es der Tod mit grausamer Hand berührt hat. Maria und Johannes sind etwas strengere Figuren. Letzterer, in halbkniender Stellung, stützt den aufgerichteten Oberkörper des Heilandes mit seiner linken Hand, während die rechte unsichtbar ist. Das linke Bein tritt hervor, unten erscheinen die Zehen des unbeschuhten Fußes. Die ein wenig gebeugte Gestalt ist in ein Unterkleid gehüllt, über welches ein an der Brust zu-

sammengehaltener Mantel geworfen ist. Maria ist an der rechten Seite ihres Sohnes in die Knie gesunken. Ihr Haupt umgeben Kinn- und Kopftuch; letzteres fällt zu beiden Seiten herab und wird von der Rechten an die Brust gedrückt. Das Unterkleid liegt enge an. In großartiger Drapierung gleitet der Mantel über die rechte Schulter auf den Boden herab.

Der Ausdruck tiefen, ergreifenden Seelenschmerzes, welcher aber nicht die Grenzlinien zarter Wehmut überschreitet, durchdringt und beherrscht das Ganze und ist dem Künstler trefflich gelungen. Welche edle Einfachheit und wohltuende Ruhe sprechen aus der in glücklichen Verhältnissen gebildeten Gruppe! Die Behandlung des Nackten zeugt von gutem Verständnis und fleißigem Studium der Natur; selbst die tote Gestalt des Erlösers ist nicht ohne Anmut. Die Gewänder zeigen schöne Motive. Die einfache, symmetrische Anordnung der Gruppe und die sorgfältige Ausführung erregen unser Wohlgefallen.

Unsere Beweinung ist verwandt mit der in der Sammlung der Würzburger Universität, der Meister hatte jedoch an dieser gelernt und deshalb Veränderungen vorgenommen, welche dem Lilacher Bildwerke höhere Geltung verleihen: die linke Hand des Liebesjüngers berührt nicht mehr das herabfallende, geringelte Haar des Erlösers, sondern seine linke Schulter; die Gottesmutter streckt nicht mehr die rechte Hand mit dem Ende des Kopftuches gerade aus, sondern drückt das Tuch im Schmerz an sich. Die Gruppe erscheint geschlossener.

Die anziehende Gruppe ist tadellos erhalten, aber im letzten Drittel des 19. Jahrhunderts mit allzu dickem Farbenauftrag gefaßt worden.

Auf dem nämlichen Barockaltare stehen rechts und links von der Beweinung je eine Maria Magdalena, Flachreliefs aus Holz. Beide Figuren — die eine mit unschön ergänztem Hals und Kopf — sind gesammelt und hier verwendet worden. Sie können jedoch nur als Schülerarbeiten gelten.

In Steinbach[1] bei Mudau befindet sich ein Altartriptychon, welches jedoch nur als Werk aus der Riemenschneider-Schule bezeichnet werden kann.

Die Reliefs (Verkündigung, Anbetung des Kindes, Tod Mariens) am Hochaltare der Pfarrkirche zu Tauberbischofsheim sind bemerkenswerte und wertvolle spätmittelalterliche Gebilde, und die örtliche Überlieferung reihte sie in das Werk Riemenschneiders ein. Daß aber der fränkische Hauptmeister Tylman, schreibt A. von Öchelhäuser[2], ‚als Urheber nicht in

[1] P. Albert, Steinbach, Freiburg 1899.

[2] Die Kunstdenkmäler des Amtsbezirkes Tauberbischofsheim (IV. B., 2. Abt. der ‚Kunstdenkmäler des Großherzogtums Baden'), Freiburg 1898, S. 176 ff.

Frage kommen kann, hat neuerdings A. Weber in einer von Ehrensberger' (Freiburger Diözesanarchiv, 23, S. 160) ,wiedergegebenen brieflichen Mitteilung zutreffend nachgewiesen. Riemenschneider ist am besten aus den Typen seiner Köpfe zu erkennen; gewisse Gesichter (Johannes, Petrus u. a.) kehren immer wieder, dabei eine Vorliebe für überreich gelocktes Haar und Unterbrechung der Längsfalten durch unmotiviert häufige kleinere und größere Querknicke. In allen diesen Beziehungen muten unsere Reliefs fremd an; man fühlt in der Auffassung, im Aufbau, in mancherlei Einzelheiten den Einfluß des würzburgischen Meisters durch, sucht aber unwillkürlich nach einem andern Namen . . . Weber weist in dem genannten Schreiben mit Recht darauf hin, daß Riemenschneider urkundlich Lehrlinge aus Lauda und Mergentheim in Diensten gehabt hat, diese also die Weise des Meisters leicht in die Heimat verpflanzt und eine Werkstätte im Taubergrunde begründet haben könnten, aus der unsere und verwandte Arbeiten hervorgegangen wären'.

In der Kapelle des Wolferstetterhofes bei Külsheim befinden sich zwei geflügelte Engel, welche bei einer Erneuerung der Külsheimer Pfarrkirche im Jahre 1771 entfernt und in dieser Filiale untergebracht worden sind. Die Engelknaben, mit hübschen Gesichtern und üppigen, durch ein Band gehaltenen Locken, knien in gefransten Chorkleidchen in schöner Symmetrie einander gegenüber. Anbetend halten sie ihre Leuchter mit beiden, zart ausgeführten Händen. Gesichter, Locken, Hände, Gewandung mit prächtigem Faltenwurf weisen auf Riemenschneider hin. Die 63 cm hohen Holzfiguren sind reich vergoldet.

---

§ 2.

Werke in Hessen.

Das Museum zu Darmstadt birgt eine schöne, vergoldete Kreuzigungsgruppe (aus Holz). An einem Kreuze, das im felsigen Grunde ruht, schwebt der mit einem Lendentüchlein versehene Christus (50 cm hoch), mit der Dornenkrone das Haupt umwunden, das im ruhigen Schmerz verklärt ist. Der schlanke, nackte Körper ist auf das sorgfältigste ausgeführt und bekundet nahe Verwandtschaft mit anderen Kruzifixen des Meisters. Die Trauergestalten, überschlanke Figuren von 45 cm Höhe, sind fein empfunden. Maria, in gotischer Biegung, hält die Hände über der Brust gefaltet; der bartlose Johannes mit lockigem Haar und länglichem Gesichte legt die Arme übereinander und hat in der rechten Hand ein Buch, dessen Deckel mit gekreuzten Riemen bezeichnet ist. Der Faltenwurf der Gewänder ist großzügig, und

die einzelnen eckigen Brüche stören den Eindruck nicht, so daß die Gruppe des Altärchens zu den besseren Werken Riemenschneiders gehört.

Der segnende Christus[1] in demselben Museum darf als echtes und schönes Gebilde Riemenschneiders gelten. Nur ein Mantel bildet seine Bekleidung; der eine Teil ruht auf der linken Schulter, während das andere Ende die linke Hand empornimmt; der Oberkörper ist teilweise unbedeckt. Der Faltenwurf ist mit Überlegung einfach gehalten.

Kunstmalerin Maria Schäfer daselbst besitzt zwei Büsten aus Lindenholz von 54 cm Höhe, die Apostel Petrus und Paulus. Ersterer, in typischer, würdevoller Auffassung, hält in der Rechten den Löse- und Bindeschlüssel, in der Linken das aufgeschlagene Evangelienbuch. Paulus, eine tiefernste Gestalt mit wallendem Lockenhaar und Bart, trägt das geschlossene Buch und als Attribut seines Martyriums ein kurzes Schwert. An beiden Figuren tritt der Realismus mit großer Entschiedenheit auf. Diese mageren, starkknochigen Gestalten sind von ungemeiner Kraft des Ausdruckes und von meisterhafter Technik. Letzteres gilt insbesondere von der Paulusbüste, deren charaktervolle Manneswürde ergreifend wirkt. Auch die Gewandung der Apostel ist vortrefflich, wenn auch die Anordnung nicht ganz frei ist vom Zeitgeschmacke des brüchigen und zerknitterten Faltenwurfs. Ein im Jahre 1863 an Ort und Stelle vorgenommener Vergleich mit Würzburger Skulpturen Riemenschneiders hat darüber keinen Zweifel gelassen, daß die Büsten zu den vorzüglichsten Arbeiten Riemenschneiders gehören. Sie wurden im genannten Jahr unter verschiedenen beiseite gesetzten alten Geräten in der Sakristei der Pfarrkirche zu Wernfeld am Main aufgefunden und zeigten Spuren ehemaliger Vergoldung und Bemalung auf stark aufgetragener Gipslösung. Nachdem an Stelle der nicht mehr zu restaurierenden alten polychromen Fassung eine braune Färbung mit mattem Glanze getreten war, äußerte die realistische Kraft und ungewöhnliche Technik der beiden Kunstwerke ihre volle Wirkung.

Öfters (von Bode u. a.) wurde das schöne Grabmal des Erzbischofs Berthold von Henneberg († 1504) im Dome von Mainz als eine Schöpfung Riemenschneiders erklärt. Die fränkische Herkunft des Kurfürsten und deutliche Anklänge an Riemenschneidersche Kunst, wie in dem spätgotischen Baldachin mit seinen geschweiften Eselsrückenformen — man vergleiche das Denkmal des Bischofs Rudolf von Scherenberg im Würzburger Dom — und in den zu beiden Seiten des Bischofs stehenden je zwei Heiligenfigürchen, besonders des Petrus und Jakobus des Älteren; aber im sonstigen Werke weht ein anderer Geist. G. Dehio konstatierte nun im Jahrbuche der Kgl. Preußischen Kunst-

[1] Vgl. Großmann im Kalender ‚Hessenkunst 1908‘.

sammlungen [1] als Meister des Monumentes Hans Backofen, welcher, von Sulzbach am Main stammend, ein Gehilfe Riemenschneiders gewesen war.

---

§ 3.

Werke in Preussen.

Eine stattliche Anzahl von Schöpfungen Riemenschneiders bewahren die Kgl. Sammlungen zu Berlin.

Der Apostel Matthias [2] war eine Wandstatue von 104,5 cm Höhe. Das Lindenholz ist an der Rückseite unbearbeitet. Das bartlose, aber mit reichem Lockenschwall umgebene Haupt wendet er etwas nach der rechten Seite. Er ist gekleidet in einen Rock mit Pelzkragen; darüber ist ein Mantel drapiert, welcher an den Säumen in Kapitalbuchstaben Inschriften [3] aufweist. Mit der Linken hebt er ein wenig den Mantel, welcher dann gerade herabfällt, mit der gesenkten rechten Hand faßt er den Zipfel des Mantels. Die linke Hand, drei Finger an der rechten, Kleinigkeiten an Nase und Locken sowie die Zehen des linken Fußes sind ergänzt. Spuren alter Bemalung zeigen sich am Mund und Rock, der grün war; die Augensterne sind schwarz laviert. Im Kopftypus, in den Faltenmotiven, in der Bordüre erinnert die Figur an den Creglinger Altar. Sie stammt aus der Sammlung Savigny.

Die vier Evangelisten sind sitzend dargestellt. Sie sind ‚paarweis einander gegenüber gedacht'. Während die Rückseite des hl. Lukas unbearbeitet ist, sind die übrigen ausgehöhlt. Ihre Höhe beträgt 72 bis 78 cm. Ursprünglich waren die Figuren bemalt; schwache Reste erblickt man noch.

Der Apostel Matthäus ist bärtig gebildet; sein Haupthaar wallt über die Schultern hinab. Er wendet sich dem hl. Lukas zu, indem er die Rechte lehrend erhebt. Die Linke hält auf dem linken Knie eine entfaltete Schriftrolle. Seine Bekleidung besteht aus einem langen, vorn offenen Rocke, welcher durch

---

[1] 30 (Berlin 1909), 139 ff. — Der Aufenthalt in Würzburg in den Jahren 1494 und 1495 läßt sich gut in den Lebensgang des Backofen einreihen. Seinen Todestag überliefert eine Mainzer Inschrift: ‚a. d. 1519 uff den 21. Tag des Monats Septemrbis ist gestorben der ersame Meister Hans Backoffen von Sultzpach, Bildhauer'.

[2] W. Vöge, Die deutschen Bildwerke und die der anderen cisalpinen Länder (der Kgl. Museen zu Berlin) (Berlin 1910, S. 97) nennt den Apostel ‚Matthäus', aber die Inschrift lautet: ‚Sant Matias'.

[3] ‚Am Mantelsaume links unten beginnend: ‚O erbarme, o Maria, dv Mvder alle(r), Maria, gracia; on heiliger Sant Matias, pit G(ott). Am rechten Saum: O Maria, hile (hilf) vns avs aller Not; Dens (Deus, Gott) pit'.

einen Knopf am Halse zusammengehalten wird, und einem antiken Mantel. Manches, wie die Finger der rechten und der Daumen der linken Hand, ist ergänzt.

Der Evangelist Lukas neigt sein bartloses Haupt, das mit einer hohen Filzkappe bedeckt ist, unter welcher kurze Locken hervorquellen, nachdenklich zur linken Schulter. ‚Wer erkennt in diesen vornehmen Zügen, aus denen eine innige Bekümmernis und stille Duldung sprechen, nicht den schlummernden Kämmerer vom Bamberger Denkmale wieder?‘ (Adelmann, S. 22.) Sein Untergewand hat Pelzbesatz am Halssaume. Der lange Mantel ruht hauptsächlich auf der linken Schulter, wo ein Knäuel von Falten entsteht. Mit der linken Hand streichelt er das neben ihm liegende Rind am Halse, welches seinen Kopf nach ihm dreht; die Rechte drückt den Mantel auf das Evangelienbuch, welches auf seinem rechten Knie liegt. Die Lukasgruppe ist trefflich erhalten, nur das linke Ohr und Horn des Rindes sind ergänzt.

Der Evangelist Markus, dessen bartloses Haupt in ähnlicher Weise eine hohe Kappe deckt, liest aus dem von beiden Händen gehaltenen Evangelium vor, sich dem Apostel Johannes zuwendend. Er trägt ein langes Obergewand, welches ein breiter Pelzkragen ziert. Vor ihm liegt der Löwe. Ergänzungen sind bei Markus die Finger der rechten Hand und zwei Finger der linken sowie beim Löwen die linke Pranke.

Der Apostel Johannes, mit bartlosem, aber lockenreichem Kopfe, sitzt, etwas nach links gewendet, vor einem Lesepult, auf welchem das aufgeschlagene Evangelium liegt. Sein Untergewand ist wenig sichtbar, da der Mantel von beiden Schultern aus die Gestalt umschließt. Er legt die linke Hand auf das Buch, während er die Rechte lehrend erhebt. Die rechte Hand sowie drei Finger der linken sind Ergänzungen; auch am Pult und am Buche sind solche vorgenommen worden.

Die Gruppe Gottvaters mit dem Leichname des Sohnes (Lindenholz von 185 cm Höhe) gehörte ursprünglich zu einer Altarbekrönung, wie die nahe verwandte Münnerstädter Gruppe dartut. Gottvater, ausgezeichnet mit mächtigem Bart und lang herabwallendem Haare, sitzt auf dem Kissen eines niedrigen Thrones. Über sein Untergewand ist der vor der Brust geknüpfte Mantel in großen Falten drapiert. Er hält den nur mit Lendentuch versehenen Leichnam unter den Armen mit beiden Händen, jedoch verbirgt sich die rechte Hand unter dem Mantel. Das dornengekrönte Haupt mit kurzem Bart- und langem, gewelltem Haupthaare neigt sich zur rechten Schulter; die Arme hängen schlaff herab. Die Gewalt des Todes ist gut wiedergegeben. An der linken Hand ward die Narbe vergessen. Die alte Bemalung und Vergoldung wurde teilweise durch einen späteren Anstrich verdeckt. Die Kopftypen ver-

raten Ähnlichkeit mit denen an dem Kreuzaltare der Kirche zu Detwang. Die Gruppe ist eine edel empfundene Arbeit Riemenschneiders [1].

Das Engelkonzert auf einem Wolkenstreifen ist ein anmutendes Hochrelief ohne Grund aus Lindenholz von 48,5 cm Höhe und 83 cm Breite. Die Engel am rechten und linken Ende sind aus eigenen Stücken gefertigt und mit Holzpflöcken auf dem ergänzten Wolkenstreifen angebracht. Die Engel mit lockigen Köpfen knien, in geistliche Gewänder gehüllt. Zwei singen, vier begleiten diese mit zwei Schalmeien, Mandoline und Trommel. Der eine Sänger, in Albe und Dalmatik gekleidet, hält vor sich mit beiden Händen ein Notenblatt; der andere, nur mit der Albe angetan, singt den Text aus dem Choralbuche, welches er mit beiden Händen faßt. Der Schalmeienbläser in der Mitte trägt Albe und Chormantel, der am Ende Albe und Dalmatik. Der Mandolinenspieler und der Trommler haben nur die Albe umgetan. An den Fingern wie an der Notenrolle bemerkt man Ergänzungen. Von Bemalung zeugen noch schwache Spuren.

Maria mit dem Kinde auf der Mondsichel stehend ist eine Lindenholzstatue von 143,5 cm Höhe. Die hl. Jungfrau ist in ein langes, pelzgesäumtes Gewand und einen Mantel gekleidet. Ihr in Strähnen niederwallendes Haar deckt ein Kopftuch, welches von der rechten Schulter über die Brust zu ihrer linken Hand hinübergleitet. Ihr Kopf neigt sich nach der linken Schulter. Auf ihrem linken Arme sitzt das Jesuskind, welches sie mit dem von der linken Hand aufgerafften Mantel sanft berührt; die Rechte nähert sich den Füßchen. Das Kind hat das rechte Händchen zum Segen erhoben, während es mit der Linken das Ende des Kopfschleiers faßt. Viele Ergänzungen sind an dem Werke sichtbar. Die Figur stammt aus Werbach.

Der hl. Georg ist ein treffliches Figürchen. In Plattenrüstung und Helm sprengt er auf einem schweren, zu weitem Sprung ausholenden Roß über den Lindwurm, welcher sich nach dem Ritter umwendet. Dieser holt mit der Rechten zum Schlage nach dem Untier aus, welches sich am Boden krümmt, während die Linke ruhig die Schwertscheide faßt. Die rückwärts minder sorgfältig bearbeitete Gruppe ist aus Lindenholz und von 78 cm Höhe. Ergänzt sind das Schwert (bis auf einen kleinen Teil), die Schwertscheide u. a. Diese aus Würzburg stammende Statuette ist eine charakteristische Arbeit des Meisters [2].

Der hl. Erasmus (aus Lindenholz und von 126 cm Höhe) war eine Wandstatue, da die Rückseite ausgehöhlt ist. Der Bischof ist gekleidet in Albe,

---

[1] Mitteilungen 1 (1900), 106.

[2] Jahrbuch der preußischen Kunstsammlungen, 1887.

Dalmatik und Chormantel, welcher durch eine Schließe an der Brust zusammengehalten wird. Er trägt auf dem Haupte, das sich nach der rechten Schulter neigt, die Mitra, von der über die linke Schulter ein Band herabfällt. Mit der Rechten faßt er die (ergänzte) Winde, mit der Linken hält er den (ergänzten) Krummstab.

Das Gegenstück ist der hl. Benedikt (aus Lindenholz und von 131,5 cm Höhe). Er trägt zwar eine Mitra, aber dazu seinen Habit und darüber einen langen Mantel mit Krägelchen. In der gesenkten Rechten hält er ein Buch, die Linke faßt den (ergänzten) Abtstab. Ergänzt ist ebenfalls die rechte Hand mit dem Buche. Beide Figuren standen in Nischen auf einem Altare der katholischen Pfarrkirche zu Kitzingen und sind eigenhändige Arbeiten Tils.

Der hl. Valentin (150 cm hoch, aus Lindenholz) erscheint als Bischof mit der Mitra auf dem Haupt und mit Albe und Vespermantel bekleidet. Die Linke faßt mit dem Tüchlein den Stab, die Rechte trägt ein geschlossenes Buch. Zu seinen Füßen liegt ein nur mit Rock bekleideter Knabe in Krämpfen.

Die hl. Elisabeth (145,5 cm hoch, aus Lindenholz) hat ein unter den Brüsten geschnürtes Unterkleid und darüber einen langen Mantel, den sie mit der Linken emporhebt; die Rechte ist gesenkt und hält einen (ergänzten) Krug. Das um den Kopf gelegte Tuch zeigt getollte Säume; die rechts herabfallende Binde zieht sich über die Brust zur linken Schulter. Beide Figuren standen ebenfalls in Nischen auf einem Altar der katholischen Pfarrkirche zu Kitzingen. Beide letztere Figuren sind nur Werkstattsbilder.

Reizvoll ist die Gruppe der klagenden Marien von einer Beweinung Christi von Lindenholz (57 cm hoch). Beide Frauen knien; die vordere trägt unter ihrem Mantel ein Unterkleid mit kurzen, gesäumten Ärmeln, aus welchen das Hemd in weiten, faltenreichen Ärmeln bis zum Handgelenk hervortritt, da sie beide Hände vorstreckt. Ein Kopftuch deckt das schöne Haupt, von welchem das gelöste Haar sich tief herabsenkt. Die andere gedrungene Gestalt trocknet sich mit der Rechten die Tränen durch die Sendelbinde, welche von der Wulsthaube sich lang herabzieht. Im Museum für vaterländische Altertümer zu Stuttgart befindet sich eine ähnliche Gruppe, jedoch nicht von gleichem Reize.

Der Evangelist Johannes (Lindenholzwandstatue von 125 cm Höhe) ist stehend in der Tracht eines Subdiakons dargestellt. Sein bartloser Kopf, welcher sich sanft nach der rechten Schulter neigt, trägt Tonsur und einen dichten Lockenschwall. Seine rechte Hand drückt ein Buch an seine rechte Seite, während die gesenkte Linke die gefranste Dalmatik empornimmt. Die Gewandung ist großzügig gehalten mit wenigen eckigen Falten. Die alte Vergoldung des Schultertuches, der Dalmatik, des Manipels sowie des Schnittes und Be-

schlages des Buches, die Versilberung des Halssaumes der Albe und die Bemalung der Albe in grau, der Fransen in schwarz und des Buches in rot ist erhalten. Die hübsche Figur gehört der späteren Zeit des Meisters an und bekundet nahe Verwandtschaft mit der Johannesstatue im Provinzialmuseum zu Hannover, jedoch ist sie im Gegensinne gefertigt. Sie stammt aus Tauberbischofsheim.



Maria. Berlin, Museum.

Schön ist die in demütiger, ausgebeugter Haltung dastehende heilige Maria, der einst der Engel der Verkündigung gegenüber war. Von ihrem hübschen, sanft nach der rechten Seite geneigten Kopfe schlängelt sich das reiche Haar wellig herunter. Sie trägt ein eng anschließendes Kleid, aus dessen Halsausschnitt das Hemd hervortritt. Der Saum des Ausschnittes weist als Zierde die kleinen Riemenschneiderschen Rundbogen auf. Von den Schultern fällt ein Mantel, welchen sie mit der linken und der rechten Hand an sich drückt. Die Linke hält zugleich das Buch, aus dem sie soeben gebetet hatte; der in das Buch gesteckte Zeigefinger gibt die Seite des Textes an, welchen sie

gelesen. Der Buchdeckel zeigt gekreuzte Riemen. Die Holzstatue ist gut erhalten. Ein Gegenstück bewahrt das Nationalmuseum in München.

Maria mit dem Kinde, auf die Mondsichel mit einem Fuße tretend, ist eine Lindenholzstatue von 121 cm Höhe. Sie ist in ein langes Untergewand gekleidet, über das ein Mantel in großen Zügen drapiert ist. Sie hält den nackten Knaben mit der Rechten unter den Ärmchen an der rechten Seite, während ihre Linke das vom Kopf gesunkene Tuch ergreift und das rechte Unterbeinchen berührt. Die Rechte des Kindes faßt das Tuch, das linke Ärmchen ist nicht mit Verständnis ergänzt. Das lockige Köpfchen des Kindes ist anziehend, die Bewegung des Kindes natürlich. Nahe verwandt in der Erfindung ist die Gerolzhofer Statue im Nationalmuseum zu München und die eine Figur der Doppelmadonna in der Städtischen Sammlung zu Würzburg. Die Berliner Madonna dürfte unter dem unmittelbaren Einflusse des Meisters geschaffen sein. Sie wurde in Tauberbischofsheim erworben.

Christus am Kreuz ist eine schöne Freifigur aus Lindenholz von 72,5 cm Höhe. Er neigt nach dem rechten Arme das dornengekrönte Haupt, von welchem das Haar in gewellten Strähnen über die rechte und die linke Schulter nach vorn herabfällt. Der Mund öffnet sich leise; das schmerzerfüllte Antlitz zeigt Schnurrbart und kurz geschnittenen Kinn- und Backenbart. Der schlanke Körper ist weich behandelt und im Anatomischen erstaunlich durchgebildet [1]. Der Lendenschurz senkt sich rechts bis zum Knie; an der linken Seite flattert er im Winde empor und kehrt zum Kreuze zurück. Spuren früherer Bemalung sind noch vorhanden. Ergänzt wurden an der Figur außer Teilen an der Krone und den Locken und einigen Fingerspitzen zwei Zehen des linken Fußes und das flatternde Ende des Schurzes. Ein eigenartiger Hauch sanfter Trauer liegt über der Gestalt. Behandlung des Körpers und der Gesichtsausdruck sind Sachen unseres Künstlers.

Die Figur stammt von einer Kreuzigungsgruppe, welche einstens den Kreuzaltar der Stiftskirche zu Aschaffenburg schmückte. Die beiden dazu gehörigen Gestalten der hl. Maria und des Liebesjüngers gehörten seit dem Jahre 1850 [2] der Hefner-Alteneckschen Sammlung an. Bei der Versteigerung derselben im Jahre 1904 wurde der hl. Johannes von der Stadt Frankfurt, die Schmerzensmutter von A. S. Drey in München erworben.

---

[1] Zeitschrift für bildende Kunst, XIII, 32.

[2] ‚Die Statuetten von Lindenholz sind im Besitze des Verfassers und wurden zu Aschaffenburg 1850 erworben'. J. H. von Hefner-Alteneck, Trachten, Kunstwerke und Gerätschaften, 2. Aufl., Frankfurt 1886, 7, 16.

Ein 55,3 cm hohes, 31,5 cm breites Hochrelief aus Lindenholz zeigt Maria, das Kind anbetend. Die Gottesmutter kniet in einer romanischen Ruine barhaupt. Ein Unterkleid schließt sich dem Körper enge an, geschnürt an der Taille. Ein sehr langer Mantel, am Saume mit Rundbogen geziert, fällt von ihren Schultern auf den Boden herab; das Ende des Mantels ist rechts von ihr auf Stroh gebreitet zur Lagerstätte des nackten Kindleins, welches ungeschickt ergänzt ist. Sie senkt die Hände, sie faltend, zum Gebete. Über dem Kind, in der Höhe der Schultern Mariens, schauen aus einem ge-



Kruzifix. Berlin, Museum.



Zusammenstellung der (in Berlin, Frankfurt und München) zerstreuten Gruppe.

kuppelten Fenster zwei Hirten, von denen einer ein Horn an einem Bande hält. Über der Ruine auf der linken Seite der hl. Jungfrau erblickt man eine Anhöhe, auf welcher Schafe weiden, eine Ziege springt. Das Bildwerk hatte ursprünglich eine Fortsetzung gehabt, aber diese fehlt jetzt. Dasselbe ist eine Werkstattarbeit. Der Typus der Madonna weist auf die Zeit des Creglinger Altares. Von der Bemalung finden sich nur Spuren der schwarz lavierten Augensterne.

Im Flachbild von 95 cm Höhe erscheint eine stehende Heilige aus Lindenholz. Von ihrem gekrönten Haupte fällt reiches Haar lose in Wellen tief herab. Sie trägt ein am Halse geöffnetes, unter den Brüsten gefaltetes

Unterkleid; ein Mantel liegt wenig auf den Schultern, er wird von der rechten Hand am linken Arm sanft gefaßt, während das aufgenommene Ende die linke Hand an den Leib drückt. Ein Attribut fehlt. Spuren früherer Bemalung sind noch erkennbar. Die Zacken der Krone und Kleinigkeiten an den Fingern der rechten Hand sind Ergänzungen. Die Figur entstammt der Tilschen Werkstätte.

Als Werkstattbilder sind zwei Beweinungen des Leichnams Christi zu bezeichnen. Die eine ist ein 78 cm hohes, 64 cm breites Hochrelief aus Lindenholz. Christus wird auf einem Laken am Boden von dem knienden Johannes aufgerichtet. In der Mitte kniet die Gottesmutter, welche ein Tuch bereithält. Zu ihrer rechten Seite ist Maria Magdalena in die Knie gesunken; von ihrem turbanartigen Kopfputz windet sich eine Sendelbinde herab; mit beiden Händen faßt sie das Salbgefäß. Hinten wird am felsigen Hange ein Fuchs sichtbar. Das Bildwerk ist eine verkleinerte Wiederholung des Heidingsfelder Grabdenkmals vom Jahre 1508, wobei Veränderungen vorgenommen wurden.

Die andere Beweinung Christi ist ein 26 cm hohes, 19,5 cm breites Halbrelief von Papiermasse. Vor einem Kreuze, welches die Mitte des Bildes einnimmt, liegt auf einem Laken Christus, den Oberkörper erhöht; ihn unterstützen die Mutter Maria, welche den Zipfel des Lakens mit der Rechten faßt, und der Liebesjünger Johannes. Zur rechten Seite der Schmerzensmutter kniet Maria Magdalena mit dem turbanartigen Kopfputz und dem Salbgefäß. Die Bemalung ist modern. Man kann sicher sagen, daß diese Beweinung auf der Grundlage des Heidingsfelder Werkes nach dem Jahre 1508 in der Tilschen Werkstätte ihr Dasein erhielt.

Der Riemenschneiderschule gehört die Anbetung der drei Könige an. Sie ist ein 83 cm hohes, 62,5 cm breites Flachrelief ohne Grund. Die Mutter, den Kopf mit einem gefalteten Tuche bedeckt, sitzt, auf dem Schoße das nackte Kind, welches sie mit der Rechten hält. In ihrer linken Hand trägt sie frei das dargebrachte Deckelgefäß. Ein König kniet vor der Gruppe, seine Hände faltend und den Gottessohn anbetend. Sein Kopf hat das Petrusschöpfchen, der Hut liegt am Boden. Hinter ihm steht ein reichgelockter König in prächtiger Gewandung; zwischen diesem und Maria erscheint in erhöhter Stellung der bartlose Mohr mit bedecktem Haupt, in langfaltigem Gewand, in der Linken ein Gefäß haltend. Reste von alter Vergoldung und Bemalung lassen sich leicht erkennen. Die Gruppe ist eine Wiederholung des in der Städtischen Sammlung zu Würzburg aufgestellten Flachbildes.

Es wurden dem Meister Riemenschneider noch manche im Berliner Museum sich befindende Arbeiten zugeschrieben. So sollte eine Anbetung der Könige (Nr. 150) ihm gehören. An einer Mauer, durch deren Fenster

Ochs und Esel schauen, sitzt auf einer Bank Maria, das nackte Kind auf dem Schoße. Sie hält in der Linken ein Deckelgefäß, das Geschenk des vor der Gruppe knienden Königs. Hinter ihm nahen sich mit Pokalen seine zwei Gefährten. Das Halbrelief wird von Säulchen zu beiden Seiten eingerahmt und oben im Rundbogen geschlossen. Die Zwickel beleben Krabben und eine Blume. Das Relief ist aus Buchsbaumholz und 23,3 cm hoch und 16 cm breit. Ein Stich Schongauers war die Vorlage. Das Bildchen stammt zwar aus Würzburg, doch ist Til nicht sein Vater. Die Gewandung hat nichts mit ihm zu tun, und das anatomische Verständnis steht weit hinter ihm.

Einen Evangelisten Johannes (Nr. 183) haben irrtümlicherweise B. Daun [1] und Weizsäcker [2] dem Meister Til zugewiesen. Der Apostel (128 cm hoch) ist stehend, in der Linken den Kelch, die Rechte segnend erhoben, gebildet. Das Gewand wird von einem Gürtel umschlungen, über demselben ist es geknöpft. Ein kurzer Mantel, welchen an der Brust eine Schließe zusammenhält, deckt die Seiten in unschöner Drapierung bis über die Knie. Der Kopf hat durchaus nichts gemein mit den Johanneskpöfen Riemenschneiders, ebenso ist die Faltengebung demselben fremd, die Behandlung der Hände und Füße entspricht nicht Tilscher Kunst.

Ein schlafender Johannes (aus Birnbaumholz von 62 cm Höhe) (Nr. 222) darf nicht Anspruch auch nur auf die Werkstätte Tils erheben. Er gehörte zu einer Ölberggruppe. Er sitzt mit nach der rechten Schulter geneigtem bartlosem, aber lockigem Haupt und legt seine Hände über einem geschlossenen Buche zusammen, das auf seinem Schoße steht. Das Unterkleid ist vom Mantel fast ganz verdeckt.

Der hl. Jakobus der Ältere (125 cm hoch) (Nr. 224) ist stehend wiedergegeben. Der sorgenvolle Kopf ist barhäuptig, trägt kurzes Haupthaar, aber einen langen, in gewellten Strähnen zur Brust ziehenden Bart. Das gegürtete Gewand reicht bis zu den Füßen und hat nur in der Mitte parallele Falten. Der Mantel fällt ebenfalls in ununterbrochenem Zuge herab. Mit der linken Hand sucht er einen Schal, welcher auf seiner linken Schulter ruht, herüberzuziehen. Die gesenkte Rechte faßt den Pilgerstab. Vöge bemerkt: ‚Der Jakobusstatue Riemenschneiders im Münchener Nationalmuseum zu ähnlich, um nicht mit ihr zusammenzuhängen‘ [3]. Doch erkenne ich in der trefflichen Statue weder ein Werk Tils noch eines Schülers. Es tritt uns ein tüchtiger, selbständiger Künstler entgegen. Zwar ist die Haltung des Apostels und das

---

[1] Veit Stoß und seine Schule, Leipzig 1903, S. 173 f.

[2] Jahrbuch der K. Preußischen Kunstsammlungen, 1897, S. 71 f.

[3] Vgl. Bode, Bericht des Kaiser-Friedrich-Museums-Vereins, 1907—1908, S. 6 f.

Attribut des Stabes die nämliche im Herkommen begründete; aber die Gewandung stammt nicht aus der Riemenschneiderschen Schule; der Bart zeigt große Verschiedenheit, und die Stellung der beschuhten Füße ist unnatürlich, welchen Fehler Riemenschneider in der Jakobusstatue vermieden hätte.

Wilhelm Gumprecht in Berlin hatte auf der Renaissance-Ausstellung zu München im Jahre 1901 [1] eine ‚Weibliche Heilige' (aus Holz) ausgestellt, welche im ‚Repertorium der Kunstwissenschaft' (24,325) dem Meister Til zugeschrieben wird. Sie ist wohl eine heilige Barbara, da sie in der Linken einen Becher, in der Rechten ein aufgeschlagenes Buch hält. Die Behandlung des Gesichtes, der Haare und der Hände deutet nicht auf Riemenschneider. Die Zacken der Krone und die linke Hand sind ergänzt. Die Figur ist unbemalt.

In Rud. Lepkes Kunst-Auktions-Haus zu Berlin ward im Oktober 1896 eine 150 cm hohe Holzstatue Mariens mit dem Jesuskind aus der Sammlung von Adolf Thiem versteigert, welche mit Riemenschneider in Beziehung gebracht worden war. Die Gottesmutter in langem, faltenreichem Gewande, dessen Überwurf über den rechten Arm fällt, steht mit einem Fuß auf der Mondsichel. Mit beiden Händen stützt sie das nackte Knäblein, welches eine Kugel in der linken Hand hält und das Gesicht dem Beschauer zuwendet. Das Werk bekundet vorzügliche Technik und ist von hohem Liebreize. Doch darf man die bedeutende Arbeit nicht dem Meister Til zusprechen. Schon ein Blick auf die Drapierung des Überwurfes verbietet eine solche Zuweisung.

Von der nämlichen Firma ließ H. Jungk in Bremen im Jahre 1903 eine ‚Holzstatuette der hl. Margareta von Tylmann Riemenschneider' versteigern [2]. Diese Figur sah ich nicht und kann deshalb kein Urteil fällen.

Das im Besitze von Benoit Oppenheim in Berlin befindliche Relief: ‚Fußsalbung des Herrn durch Maria Magdalena' habe ich im Zusammenhange mit den drei anderen Flachbildern beim Münnerstädter Altare besprochen.

In den nämlichen Besitz kam aus der Versteigerung der Sammlung des Schlosses Mainberg die 83 cm hohe, polychromierte Büste eines hl. Bischofs (aus Lindenholz, hinten unbearbeitet). Der edle, sanft nach der rechten Schulter geneigte Kopf hat ein ernstes, mit einem Hauche der Schwermut umspieltes Gesicht. Augen, Nase, Mund sind für Riemenschneider charakteristisch. Das Haupt ist mit einer an den Enden und in der Mitte mit

---

[1] Katalog, 2. Aufl., München 1901, S. 26.

[2] Antiquitäten-Rundschau, 1903, S. 127.

Zierstreifen versehenen Mitra bedeckt, unter welcher rechts und links dichte Löckchen hervorquellen. Die Albe ziert eine schmale Parura [1]; ein in enge Falten gelegtes Schultertuch umschlingt den Hals. Der Chormantel fällt rechts und links in schöner Drapierung herab; an der Brust [2] wird er durch eine viereckige Schließe zusammengehalten, welche in der Mitte mit einem großen, in den vier Ecken mit einem kleinen runden Steine besetzt ist. Die Rechte ist zum sogenannten lateinischen Segensgestus [3] erhoben, während die Linke das Tüchlein und den Stab umfaßt. Für die Bezeichnung des würdigen Brustbildes mit ‚Burkardus' (Streit, S. 18) liegt kein Grund vor. An dem Werke hat Riemenschneider vieles, insbesondere die Hände, welchen die Formvollendung abgeht, einem Gehilfen überlassen.



Bischofsbüste. Berlin, Sammlung Oppenheim.

Die hl. Barbara (Flachbild aus Lindenholz auf neuer Grundplatte und im neuen Rahmen, 123 cm hoch) hat eine turbanartige Kopfbedeckung, von welcher die Sendelbinde tief herabfällt. Das Haar fließt in Wellen hernieder. Mit beiden Händen hält sie den Kelch: die rechte faßt die Mitte, die linke den Fuß. Das Kleid liegt der Brust enge an, läßt aber den Vorstoß des Hemdes sehen; es reicht tief herab, so daß nur der linke (beschuhte) Fuß etwas sichtbar wird. Der Mantel wird von dem linken Arm ein wenig aufgenommen, senkt sich

---

[1] Paratura, französ. parure, Besetzung mit Stickerei.

[2] Der viereckige Ausschnitt auf der Brust zur Aufnahme von Reliquien ward später zugefügt.

[3] Es ist in Wirklichkeit der aus der antiken Kunst entlehnte Redegestus; er entsteht dadurch, daß man die Rechte hochhält, den Zeigefinger und Mittelfinger erhebt und die übrigen zwei Finger mit dem Daumen zusammenfaltet. Weber, Dürer, 3. Aufl., S. 92.

jedoch rückwärts bis auf den Boden. Die Figur macht einen angenehmen Eindruck. Die Kritik von Tönnies ist ‚unzutreffend' (Originalbildwerke aus der Sammlung B. Oppenheim, Leipzig 1907).

Der hl. Apostel Jakobus der Ältere (Flachrelief aus Lindenholz auf neuer Grundplatte und in neuem Rahmen; 126 cm hoch) trägt auf dem Haupte den Pilgerhut mit Muschel; das Haar fällt in Ringeln auf beide Schultern; das Barthaar ist kurz. Den Kopf neigt er auf die linke Schulter. Die Tunika reicht bis zur Mitte der Waden und weist keine Brüche auf. Der Mantel, an der Brust durch eine Agraffe gehalten, fällt zu beiden Seiten in vielen Brüchen herab. Unter dem Mantel ist der Riemen sichtbar, an welchem die Pilgertasche hängt. Der rechte Arm legt sich über die Brust, die flache Hand drückt das kleine Buch und den Mantel an den linken Unterarm. Die linke Hand umfaßt den Stab. Die Füße sind unbeschuht. Auch über diese hübsche Figur hat Tönnies (S. 255) unrichtig geurteilt.

Beide Flachreliefs wurden von Antiquar Markert in Würzburg erworben.

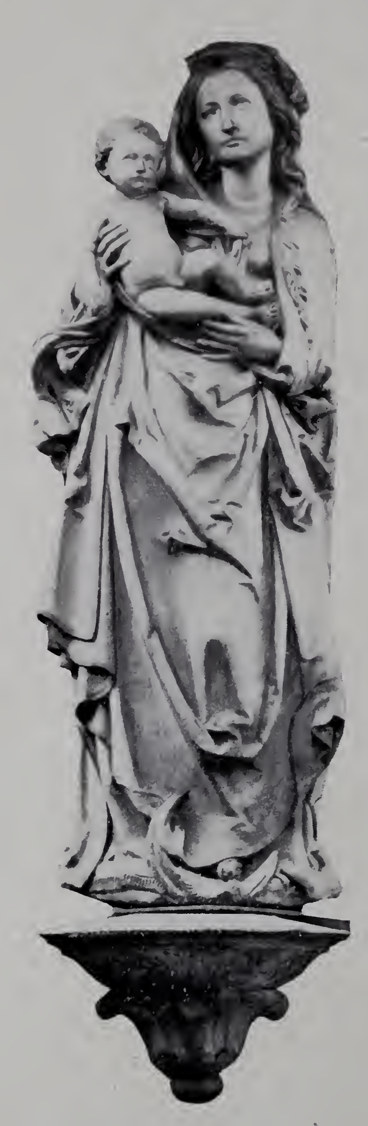
Oppenheim stellte im Jahre 1906 auch ein Kruzifix aus Nußbaumholz von 72 cm Höhe als Arbeit des Würzburger Meisters aus. Die Figur ist gut, erinnert aber durchaus nicht an Riemenschneider [1].

Der Katalog der Berliner Ausstellung von Werken alter Kunst im Jahre 1906 erwähnt unter Nr. 176 einen ‚Gottvater mit dem toten Christus im Schoß mit Resten von Bemalung' als Schöpfung Riemenschneiders. Besitzer ist James Simon in Berlin. Das Gebilde ward von einem Hause zu Eibelstadt als Werk Riemenschneiders abgenommen und an R. Piloty verkauft. Durch weiteren Verkauf kam dasselbe nach Berlin. Gott Vater hält den zusammenbrechenden Leichnam seines Sohnes an sich, indem er ihn unter den Armen an der Brust mit den Händen faßt. Das Haupt des Vaters mit wallendem Haupthaar und Bart ist ein gelungenes Stück, das Schöne an der Gruppe. Seine Gewandung hat jedoch unschönen Wurf und minderwertige Drapierung. Die nackte Gestalt des Erlösers läßt die anatomischen Kenntnisse Tils vermissen: die Wespentaille, die häßlichen Beine und Füße, die herabhängenden dürren Arme liegen weit ab von Riemenschneider. Auch fehlt dem Lendentuche die Tilsche Mache. Allerdings hat ein Schüler eine solche Schöpfung (z. B. am Hochaltare zu Münnerstadt) des Meisters gesehen, aber seine Kräfte reichten nicht aus, die Gruppe schön zu gestalten. Die Rückseite der 64 cm hohen Lindenholzgruppe ist flach.

Das Städelsche Kunstinstitut zu Frankfurt am Main ziert eine lebensgroße Maria, auf der Mondsichel stehend. Diese sehr gut [2]

[1] Vgl. Katalog der Ausstellung 1906 im Palais Redern, Nr. 177.

[2] Nur zwei Zehen des linken Füßchens des Jesukindes sind (ungeschickt) ergänzt.



Gottesmutter. Frankfurt, Städelsches Institut.

erhaltene Statue aus grünem Sandstein befand sich früher in Würzburg an der Außenseite eines ehemaligen Stiftshauses in der Martinsgasse. Sie war ursprünglich bemalt, und zwar waren die Haare vergoldet, der Schleier weiß, das Unterkleid rot und der Mantel blau. Die hl. Jungfrau ist eine edle, ideale Gestalt mit lieblichem, sinnigem Gesichtsausdruck und lang herabwallendem Haar. Ihre Kopfbedeckung, unter welcher ein hübsch gewundener Schleier bis zur rechten Hüfte niederfällt, ähnelt der von der Madonna im Rosenkranz auf dem Kirchberg, auf deren rechter Seite sich ebenfalls der Schleier, aber bis zu den Knien, hinabwindet. Sie hält mit ihren fein geformten Händen an der rechten Seite und am rechten Beine das nackte Jesuskind, dessen Köpfchen reizend gestaltet ist. Es faßt mit der Linken das Gewand der Mutter an der Brust, mit der Rechten den Schleier. Die Gewänder haben einen natürlichen Wurf. Das Werk ist durch seine Anmut und künstlerische Ausführung anziehend. Ja Bode (S. 169) bezeichnet die Madonna ‚als die vollendetste Einzelfigur von der Hand des Meisters'. Da sie durch weichere Behandlung, zarteren Ausdruck und einfachere Gewandung die Marienstatue in der Neumünsterkirche zu Würzburg vom Jahre 1493 überragt, so muß ihre Entstehung in eine spätere Zeit des Künstlers gesetzt werden.

In das Städtische historische Museum kam im Jahre 1904 infolge der Versteigerung der Sammlung von Hefner-Alteneck zu München die 59 cm hohe Statuette des hl. Apostels Johannes, welche einst zu der Kreuzigungsgruppe in der Stiftskirche zu Aschaffenburg gehört hatte und noch trefflich erhalten ist. Der Liebesjünger mit kurzen, aber dichten Locken ist eine Riemenschneidersche Gestalt, wenn auch Tönnies (S. 241) die Figur ‚nur als seiner Schule angehörig bezeichnet'. Das Untergewand, sich der Brust enge anschmiegend, reicht in langen, parallelen Falten bis auf die nackten Füße, der Mantel fällt in schönem Wurfe von den schmalen Schultern herab, er wird vom linken Arm aufgenommen und von der rechten Hand gehalten. Die Hände sind zart gebildet, in der linken ruht das geschlossene Buch. Der Blick des schmerzlich bewegten Antlitzes ist nach vorne gerichtet.

In der Sammlung von Gontard befinden sich die etwa dreiviertel lebensgroßen Statuen der hl. Diakone Lorenz und Stephan. Sie sind in der Tracht der Leviten und stehend wiedergegeben. Lorenz, mit lockigem, jugendlichem Haupte, hält mit der Linken am Stil den (ergänzten) Rost, in der Rechten ein Buch. Stephan, gleichfalls mit charakteristischem Lockenkopf, hat in der Linken einen Palmzweig, in der Rechten ein geschlossenes Buch. Steine, die Zeichen seines Martertums, liegen im Faltenbausch seines Obergewandes. Den sorgfältig ausgeführten Lindenholzfiguren gibt die alte Bemalung und Vergoldung besonderen Reiz.

Arzt Otto Großmann erwarb eine Marienbüste, von welcher er durch stilistische Begründung die Ausführung durch Riemenschneider nachweist [1]. Dieselbe gilt für ein aus der Volksseele hervorgegangenes, naturwahres und inniges Meisterwerk.

In den Besitz von Herrn von Goldschmidt-Rothschild kam aus der Sammlung Franz Greb ein Lüsterweibchen, das Gegenstück zu dem Broilischen in Würzburg [2]. Er stammte aus dem Rathause zu Ochsenfurt. Die Figur ist in Holz geschnitzt und stellt einen weiblichen Oberkörper in der Zeittracht dar. Den feinen Kopf, der auf schlankem Halse sitzt, deckt ein flacher Hut. Aus dem roten, eng anliegenden Kleide tritt das weiße Hemd oben hervor; die Ärmel haben am Oberarme zwei weiße, geschlitzte Bauschen. Mit der Rechten wird ein Schild oben, mit der Linken unten gehalten; dasselbe belebt das Vorderteil eines Ochsen. Vom Halse des ‚Weibchens' hängt eine Kette bis unter das Hemd herab. Die Figur ist noch gut erhalten.

Das Städtische Museum zu Hannover besitzt vier polychromierte Holzfiguren, welche einstens dem Bildhauer Häußler zu Würzburg gehörten.

Das vorzüglichste Werk ist der Kopf einer hl. Maria Magdalena. So muß die Büste bezeichnet werden, nicht Barbara, wie das ‚Brustbild' bei Streit (S. 17) heißt, und Graf in der Beilagenummer 11 der ‚Allgemeinen Zeitung' (1891) meint. Denn Gesicht, welliges Haar, turbanartige Kopfbedeckung mit herabfallender Binde entsprechen der Maria Magdalena auf dem Heidingsfelder Grabdenkmale, selbst die Neigung des Kopfes ähnelt. Das Antlitz zeigt feine Züge; die weichen Locken wallen schön gewellt hernieder. Das sichtbare Stück der Gewandung ist der Zeittracht nachgebildet. Die Ausführung des Ganzen zeugt von staunenswerter Sorgfalt. Es ist dieser Kopf einer der schönsten Schöpfungen Riemenschneiders; er ist derart, daß er mit den gefeiertsten Porträtbüsten alter und neuer Zeit zusammengestellt werden kann, ohne seine Größe zu verlieren.

Maria, auf der Mondsichel stehend, hält in der Linken das nackte Kind. Den Kopf der Mutter deckt ein Häubchen, von dem der Schleier niederfällt. Die Statue ist 147 cm hoch und trefflich durchgebildet.

Johannes der Täufer ist eine schmächtige Gestalt. Das Haupt hat krauses Haar und kurzen Bart. Über das härene Untergewand ist ein Mantel geschlungen, der viele knitterige Brüche zeigt. Die Linke trägt das

---

[1] Eine Madonna von Riemenschneider. Separatabdruck aus dem Kalender ‚Hessenkunst' 1909.

[2] Demnach bedürfen die Worte von Tönnies (S. 275) zu diesem: ‚Einzig bekannte Profanfigur aus der Werkstatt Riemenschneiders' der Verbesserung.

Lamm, während die Rechte es hält. Die nackten Partien sind sehr gut und mit anatomischer Genauigkeit ausgeführt. Die Statue ist 135 cm hoch.

Gleiche Höhe hat der Apostel Johannes. Er hält in seiner Linken ein geschlossenes Buch, mit der Rechten hebt er das Obergewand empor. Die Figur, mit dem schwermütigen Johanneskopf, erscheint in geneigter Stellung. Die Gewandung bekundet Schönheitssinn, die wenigen Brüche stören den Eindruck nicht.

Nur eine Nachahmung der Riemenschneiderschen Beweinung Christi mit drei Figuren: Christus, Maria und Johannes, ist eine Holzplatte



Magdalenakopf. Hannover, Städtisches Museum.

von 74 cm Breite und 49,5 cm Höhe in dem ‚Römer-Museum' zu Hildesheim. Die Anordnung der Gruppe hat der Nachahmer etwas verändert, aber nicht zugunsten des Werkes. Die Gestalten sind lebloser und steifer, die Gesichter härter als beim Riemenschneiderschen Originale.

In der ‚Sammlung Schnütgen' zu Köln am Rhein weist eine Reliquienbüste, eine bemalte Bischofsherme, durch ein ‚scharf geschnittenes charaktervolles Gesicht auf Riemenschneiders Werkstatt unverkennbar hin'[1].

[1] Zeitschrift für christliche Kunst, 23 (1910), 200.

Der Annaaltar (eigentlich Sippenaltar) im Dome zu Limburg a. d. Lahn wurde mit Riemenschneider in Beziehung gebracht, hauptsächlich weil er der Ettlingerschen Sammlung zu Würzburg entstammt. Aber eingehende Betrachtung der Anna selbdritt — Anna und Maria sitzen, das schreitende Jesuskind in ihrer Mitte, auf einem Throne, an dessen Rücklehne die hl. Joseph und Joachim lehnen [1] — verscheucht den Gedanken an eine Arbeit der Werkstätte, selbst der Schule Riemenschneiders.

Bode (Plastik, S. 175) läßt ‚in der Kirche zu Staßfurt die bemalte Holzstatue einer hl. Elisabeth nebst dem Gegenstück, einem hl. Bischof', als Werke eines unbekannten Künstlers aufgestellt sein. Aber die Angabe beruht auf einer Verwechslung. Die beiden Figuren: die hl. Elisabeth mit einem kleinen Bettler zu ihren Füßen und der hl. Kilian, stehen auf dem Hochaltare zu Münnerstadt und sind urkundlich beglaubigte Schöpfungen Riemenschneiders. Die Beweise sind bereits unter ‚Münnerstadt' erbracht worden.

In den Besitz von Savignys auf Schloß Trages (in Hessen) kam eine kleine (70 cm hohe) trauernde Maria unter dem Kreuze. Das Figürchen war früher Eigentum von Markert in Würzburg. Dieser hat die spätere Bemalung entfernt. Nach unten ist die Werkstättearbeit etwas verwittert.

Sogar für die Schloßkirche des fernen Wittenberg fertigte Riemenschneider in den Jahren 1505 und 1506 ein großes Kruzifix. Es wird zwar in den Urkunden nur ein Bildschnitzer von Würzburg genannt, aber daß Riemenschneider der Verfertiger des Kunstwerkes gewesen ist, dürfte fraglos sein. Denn im Jahre 1505 stand er auf der Höhe seines Ruhmes. Wem anderen als ihm sollte der Kurfürst Friedrich den Auftrag gegeben haben? Das Kruzifix war im Jahre 1505 in Arbeit, denn der Arzt Kunz erhält 15 Gulden, welche er dem Bildschnitzer zu Würzburg ‚auf's Kruzifix' überliefert hatte [2]. Im Jahre 1506 traf der ‚große Herrgott' in Wittenberg ein. Dem Arzte Kunz werden am 19. Juli [3] über 19 Gulden ausbezahlt, welche er dem Bildschnitzer zu Würzburg gegeben hatte. Mit dem Fuhrlohn wurden jedoch als ausbezahlte Summe

[1] Die Kunst stellte das Christkind zwischen die Großmutter Anna und die allerseligste Jungfrau Maria und setzte die Männer, deren Mitwirkung in dem Gnadenwerke Gottes als nebensächlich aufgefaßt wurde, in den Hintergrund.

[2] ‚Steffen Kammerschreibers Rechnung 1505 (B. b. 4187): XV fl Cuntzt artztenn, dy er dem bildesnitzer zu Wirtzpurgk vfs Crucifix geantwort, das gen Wittenberg sol'. Gurlitt, Archivalische Forschungen: Die Kunst unter Kurfürst Friedrich dem Weisen, Dresden 1897, S. 62.

[3] In der Erzdiözese Magdeburg wurde der Tag der heil. Margarita am 13. Juli begangen.

mehr als 52 Gulden aufgezeichnet [1]. Entweder liegt hier ein Schreibfehler vor, oder es lag noch eine Zahlung inzwischen, welche nicht verbucht worden war. Denn der Fuhrlohn scheint mir nicht gegen 18 Gulden betragen zu haben.

Das Kruzifix ist nicht mehr vorhanden; es ging sicherlich schon im Jahre 1521 zugrunde, da Karlstadt in Wittenberg ‚Bilder und Kruzifixe zerstören ließ'. [2] Aber die erhaltenen Aufzeichnungen legen Zeugnis von dem großen Ansehen des Würzburger Künstlers ab.

---

§ 4.

Werke in Sachsen-Koburg-Gotha.

Aus der ehemaligen Kirche des hl. Kreuzes kam in die Koburger Sammlung eine köstliche Madonna (aus Lindenholz, 155 cm hoch). Die Mutter steht in etwas gebogener Haltung und hält mit der linken (ungeschickt ergänzten) Hand das rechte Beinchen, mit der rechten die rechte Seite des fast aufrecht stehenden nackten Jesuskindes. Dasselbe faßt mit der Linken das Kleid der Mutter, mit der Rechten den vom Haupte herabgleitenden Schleier. Sein Gesicht lächelt. Körper und Hände des Kindes sind fein durchgeführt. Die Gottesmutter hat eine schwungvoll angelegte, aber allzu brüchige Gewandung. Das gut erhaltene Werk scheint von einem besseren Schüler zu stammen, der aber in der Behandlung der Haare und Gewandfalten, im Gesichtsausdruck und in der Bildung der Mondsichel seine eigene Note hinzufügte.

---

§ 5.

Werke in Sachsen-Meiningen.

In Bibra ward am Ende des Mittelalters die Pfarrkirche neu im gotischen Stil erbaut. Der Bau begann auf Betreiben des Würzburger Dompropstes und Generalvikars Kilian von Bibra im Jahre 1492, wurde aber erst im Jahre 1504 vollendet. Die Kirche sollte zugleich zur Erbbegräbnisstätte der freiherrlichen Familie dienen. Fürstbischof Lorenz von Bibra, ebenfalls

[1] Rechnung von 1506 (B. b. 4193): ‚XIX fl x gl. VI pf. Cuntz Artztenn, das er dem Bildschnitzer zu Wirtzburck für den großen Hergot hat gebenn, der gein Witt. komen ist und damit par bezalt vnd vorgnügt. LII fl XII gl VI pf mitsannt dem fuerlon Sonntag nach Margarethe'.

[2] Brück-Schmidt, Kirchengeschichte, 9. Aufl., Münster 1906, S. 581.

Förderer des Baues, ließ es sich angelegen sein, die Kirche seines Stammsitzes auszustatten, und so bekam sein Günstling Riemenschneider den Auftrag, die drei Altäre zu schaffen. Aber der Meister überließ bei seiner anderweitigen Beschäftigung und vielleicht wegen einer geringeren Bezahlung die Arbeiten größtenteils seinen Schülern.

Der Hochaltar ist etwas größer gehalten als die beiden Seitenaltäre. Die Figuren des Mittelschreines, welcher an der Rückwand durch gotische Fensterchen unterbrochen und oben mit zierlichem Ranken- und Blattwerk in Tilscher Art ausgestattet ist, fehlen und sind durch ein modernes Gemälde (Christus mit Brot und Kelch) ersetzt. Die beiden Flügel sind erhalten; sie geben in je zwei Relieftafeln von 82 cm Höhe und 49 cm Breite die vier lateinischen Kirchenväter sitzend und mit den Symbolen der Evangelisten wieder, wie dann auch an der Steinkanzel zu Karlstadt vom Jahre 1523 eine ähnliche Auffassung zur Geltung kommt.

Auf der oberen Tafel der Evangelienseite sehen wir den hl. Hieronymus unter einem Thronhimmel. Er führt hier als Attribut den Engel, das Sinnbild des hl. Apostels Matthäus. Er ist in Kardinalstracht wiedergegeben; doch ist die Gewandung allzu knitterig ausgefallen. Die Haltung des Kirchenlehrers ist schön. Die Linke ist zum Lehren erhoben; der rechte Arm senkt sich in anmutiger Weise, die Hand hält eine aufgerollte Schrift. Beide Hände sind in Tilscher Art zart und fleißig behandelt. Vor ihm steht mit ausgebreiteten Flügeln der Engel in einfachem, langem Gewande; sein schönes Köpfchen umrahmt reiches Lockenhaar. Er liest in einem aufgeschlagenen Buch, welches er in seinen Händen hält.

Das untere Relief stellt einen Bischof (Ambrosius) im vollen Ornate, mit der Mitra auf dem Haupte, dar. Er sitzt auf einem runden Stuhl, auf dessen Lehne der Adler, das Symbol des hl. Johannes, mit dem linken Fuße steht, während er mit dem rechten auf den Rücken des Heiligen tritt. Dieser lehnt, versunken in Nachdenken, den Kopf an den linken Arm, welchen er auf das vor ihm stehende Pult stützt.

Die obere Tafel des anderen Flügels zeigt den hl. Gregor als Papst mit Tiara sitzend in einem Lehnstuhle. Seine Rechte weist auf das aufgeschlagene Buch, welches er mit der Linken auf seinem Schoße hält. Neben ihm ist ein Pult angebracht, auf welchem ein Buch liegt. Zu seinen Füßen ruht ein geflügelter Löwe, das Symbol des Evangelisten Markus. Der Löwe verrät die Schule Riemenschneiders. Haltung und Gewandung des Papstes sind weniger schön, die Falten sind allzu unruhig gegeben.

Auf dem unteren Bild erblickt man den hl. Augustinus in bischöflicher Kleidung, die Mitra auf dem Haupt, auf einem Stuhle sitzend. Er

schreibt, in steifer Weise den Griffel haltend, vornübergeneigt in einem Buche, das auf seinen Knien liegt. Die Gewandung des Bischofs ist hier besser gedacht. Vor seinen Füßen befindet sich der Kopf des liegenden Ochsen, das Sinnbild des Evangelisten Lukas.

Die vier Reliefs sind bemalt. Doch trotz der dicken Bemalung erscheinen die nackten Partien (Hände, Hals u. a.) anatomisch gut ausgeführt. Der Schüler, welcher die Bilder schuf, hat die Motive der Werkstatt entnommen.

Die beiden Seitenaltäre sind an Größe und ornamentaler Ausschmückung einander gleich.

Der nördliche Altar enthält im Mittelschrein Mariä Verkündigung in Vollfiguren. Der Erzengel Gabriel, dessen Haupt ein von einem Band umschlungener Lockenschwall umspielt, schwebt, eine Lilie in der Linken tragend, die Rechte zur Betonung seiner Begrüßung erhebend, auf Maria zu. Diese, eine jugendliche Gestalt, deren schöner Kopf von welligem Haar umrahmt ist, wendet sich kniend nach der Erscheinung. Mit der Linken hält die demütige ‚Magd des Herrn' ein aufgeschlagenes Buch, mit der Rechten faßt sie einen Zipfel des Mantels, der wenig Wohlgefallen erregt. Aber manche Einzelheiten, besonders die rechte Hand Mariens, zeugen von solcher Anmut und Zartheit, daß man vermuten kann, der Meister selbst habe in der Werkstätte ergänzend mit seiner kunstgeschickten Hand nachgeholfen. Oben zwischen der hl. Jungfrau und dem Engel ist in Relief Gott Vater mit der Weltkugel, die ein Kreuz ziert, schwebend auf einer Wolke, angebracht.

Die beiden Flügel stellen in Flachbildern Mariä Heimsuchung dar. Auf dem Flügel auf der Evangelienseite steht Maria, in einen langen Mantel gehüllt, auf dem Haupt einen Schleier, dessen herabfallenden Zipfel sie mit der Linken faßt, und hebt die Rechte zum Gruß ihrer Base entgegen. Elisabeth steht auf dem anderen Flügel, mit Kopf- und Kinntuch das Haupt umrahmt, und streckt die Rechte der Gottesmutter entgegen, mit der Linken anmutig das Obergewand emporhebend.

Die Zeichnung des Altares und die Durchbildung der Gesichter, Haare und Hände geben den vollgültigen Beweis, daß der Künstler zu der Werkstatt Riemenschneiders in enger Beziehung stand.

Im Jahre 1860 ward der Altar neu gefaßt.

Während in diesen beiden Altären die Anteilnahme des Meisters hervortritt, scheint der dritte Flügelaltar ganz ein Werk seiner Gehilfen zu sein. In Flachbildern sind Christus und zwölf Apostel dargestellt, ein minderwertiges Gegenstück zum Heidelberger Apostelaltar. Im Mittelschreine steht der 96 cm hohe Heiland, die Apostel etwas überragend. Er trägt

kurzen Bart, aber langes, lockiges Haupthaar. Sein Mantel flattert und schlägt sich unten um. Er hält in der Linken die mit einem Kreuze gezierte Weltkugel, die Rechte erhebt er segnend. Er hat die Haltung wie der Salvator, welcher von der Marienkapelle zu Würzburg in den Dom gekommen ist. Rechts und links vom Erlöser sind je drei Apostel aufgestellt. Ebenso ist auf jedem der beiden Flügel eine Gruppe von drei Aposteln angeordnet. Die Apostel, welchen Attribute beigegeben sind, ähneln denen an der Würzburger Marienkapelle. Das Ornament verrät die Gestaltung, wie sie sich an Werken Riemenschneiders findet. Aber die Ausführung der 13 Figuren steht weit hinter Arbeiten des Meisters zurück. Die Polychromierung weist arge Schäden auf.

Alle drei Altäre haben an der Rückseite Reste von Gemälden, welche nach Entfernung der Tünche zum Vorschein kamen.

Als Einzelfiguren kommen in Betracht der hl. Gregor und der hl. Kilian.

Der Papst sitzt, die Tiara auf dem Haupte. Mit der Linken hält er auf dem Schoß ein geschlossenes Buch, die Rechte faßte den Stab, der jetzt abgebrochen ist. Die 130 cm hohe Lindenholzfigur weist noch die ursprüngliche Fassung auf, ist aber schlecht erhalten. Man kann in ihr eine eigenhändige Schöpfung des Meisters Til vermuten.

Nur eine Werkstattsarbeit ist der hl. Kilian. Der Bischof steht in bischöflicher Kleidung. Er hielt mit der Rechten das Schwert (die Klinge ist jetzt verschwunden), mit der Linken Sudarium und Stab; dieser ist abgebrochen und nur ein Teil des Tüchleins ist erhalten. Das Lindenholz hat noch Reste alter Bemalung.

An der nördlichen Chorwand der Kirche steht das Monument des Ritters Johannes von Bibra, bischöflichen Amtmanns zu Mellrichstadt. Hans war dreimal verheiratet: in erster Ehe mit Anna von Heßberg, in zweiter mit Magdalena von Guttenberg, in dritter mit Agnes Schenk von Schenkenwald, aus welch letzterer Ehe Fürstbischof Lorenz stammte. Die Rüstung der in einem schönen, feinkörnigen Sandstein ausgeführten, 184 cm hohen Figur ist mit großer Sorgfalt und Feinheit behandelt und mit hübschen Ornamenten ausgestattet. Der Ritter, eine schlanke, edle Gestalt, ist in voller Rüstung, aber barhäuptig mit reichem Lockenhaare dargestellt;, der reich verzierte und mit dem Bibraschen Emblem ausgestattete Helm steht unten neben dem rechten Fuße. Das würdevolle, ernste Antlitz hat eine leise Neigung zur Wehmut — ein in den Schöpfungen des Meisters wiederkehrender Zug. Die linke Hand berührt ein überaus zierlich gehauenes, um den Leib gegürtetes Schwert, die Rechte hält ein mit Schnur und Quaste versehenes, teilweise abgebrochenes



Ritter Hans von Bibra. Bibra, Pfarrkirche.

Hifthorn [1], die Füße stehen auf einem kräftigen Jagdhunde. Hifthorn und Rüde deuten ohne Zweifel darauf hin, daß der ehrenfeste Hans von Bibra dem Weidwerke mit Vorliebe ergeben war. Die vier Ecken des Steines, an welchen die Figur angelehnt steht, sind mit dem Wappen von Bibra, Voit von Salzburg, von Thüngen und von Lichtenstein geschmückt; es sind diese sicherlich die Wappen des Vaters, der Mutter, der Großmutter väterlicher und der Großmutter mütterlichen Seite. Die Umschrift [2] besagt, daß am 10. Februar 1473 der edle Johann von Bibra, der Vater des hochwürdigsten Bischofs Lorenz von Würzburg, gestorben ist. Am Fuße des Steines, auf welchem der Jagdhund liegt, wird noch gemeldet: ‚Begraben in Rore‘. [3] Es ist nicht zweifelhaft, daß damit das ehemalige Kloster gemeint ist, und daß der verstorbene Ritter dort beigesetzt wurde.

Das Denkmal in der Kirche des Stammgutes wurde aber viel später verfertigt, und zwar hat es Bischof Lorenz für seinen Vater gestiftet. Dies beweist das von zwei nackten Genien gehaltene Wappenschild des Fürstbischofs vom Jahre 1514, welches neben dem Monument in die Wand gefügt ist. Und wem anders sollte er den Auftrag zum Werke gegeben haben als Riemenschneider, durch welchen er ja auch den Grabstein seines Vorgängers Rudolf hatte fertigen lassen?

Die Figur des Ritters hat auffallende Ähnlichkeit in Anlage und Ausführung mit der des Konrad von Schaumberg in der Marienkapelle zu Würzburg; man betrachte namentlich denselben unbedeckten, ausdrucksvollen Kopf und das starke Lockenhaar. Die Statue ist vorzüglich erhalten.

---

§ 6.

Werke in Württemberg.

Die im Jahre 1384 erbaute Herrgottskirche bei Creglingen an der Tauber, das zur Zeit Riemenschneiders zum Bistume Würzburg gehörte, besitzt einen Marienaltar, welcher zu den größten und schönsten Altären zählt, welche die mittelalterliche Kunst in Deutschland geschaffen hat. Er ist

---

[1] Tönnies (S. 96) spricht von Dolch und Rosenkranz und hält den Jagdhund für einen Biber. Dagegen urteilt Henner, Altfränkische Bilder, 1898, wie ich.

[2] Sie lautet mit Auflösung der Kürzungen: ‚Anno Domini MCCCCLXXIII decima die mensis Februarii obiit validus nobilis Johannes de Bibra, genitor reverendissimi domini Laurentii episcopi Herbipolensis, cuius anima requiescat in pace. Amen.‘

[3] ‚Sepultus in Rore‘.



Marienaltar. Creglingen, Herrgottskirche.

über 7 m hoch und bei völlig geöffneten Flügeln 3½ m breit. Diese messen in der Höhe 3 m und in der Breite 1 m. Der architektonische Aufbau des Flügelaltares ist einfach gegliedert. Die Holzverschalung des Mittelschreines wird von gotischen Fenstern unterbrochen. Der Aufsatz ist jedoch reich und luftig gestaltet. Die Ornamentierung über den Reliefs zeugt von geschmackvoller Erfindung und guter Ausführung. Das Rankenwerk belebt symmetrisch, aber in reizender Weise leere Stellen und erscheint so als zierliches Füllornament.

Der figürliche Teil bringt ein Marienleben zur Darstellung. Die Reliefs der Altarstaffel und der Flügel, die Gruppen im Mittelschrein und im krönenden Aufsatz enthalten Vorgänge aus dem Leben Unserer Lieben Frau von der Verkündigung bis zur Krönung.

Die Predella stellt auf der Evangelienseite in meist runden Figuren die Anbetung der hl. drei Könige dar. Im Innern eines gotischen Gebäudes sitzt die jugendliche Mutter, dem Beschauer zugekehrt; gelocktes Haar umgibt ihr Haupt; ein einfaches, locker gelegtes Kleid umhüllt ihre Glieder. Das Jesuskind, welches sie mit der (jetzt verschwundenen) rechten Hand auf ihrem Schoße hielt, wurde ausgebrochen und entwendet [1]. Mit der linken Hand faßt sie den eckigen Pokal, welchen ihr der König überreicht hatte, der händefaltend seitwärts kniet. Auf der linken Seite Mariens nahen die zwei anderen Könige. Melchior, durch die Inschrift ‚MELCHER‘ am Mantelsaume gekennzeichnet, mit langem Bart und Haar, kommt mit einem runden Kelche, welchen er in der Linken bringt; die Rechte hält die Mütze; er ist bereit, vor seinem menschgewordenen Gott in die Knie zu sinken. Im Hintergrund erscheint der dritte König, als Mohr mit Turban auf dem Haupte dargestellt; er reicht mit beiden Händen eine hohe Büchse dar. Das Fest der Epiphanie wird hier verständlich und Andacht erweckend den Gläubigen vorgeführt.

Das Staffelbild auf der Epistelseite zeigt den zwölfjährigen Knaben im Tempel. Mitten im Hintergrunde sitzt er, gekleidet in ein langes Gewand, auf hoher, mit Rücklehne versehener Stufe. Mit der linken Hand hält er auf seinem rechten Knie das aufgeschlagene Buch; die Rechte hat er erhoben zu den Worten, die er soeben zur Mutter und zum Nährvater Joseph, welche die rechte Seite des Reliefs ausfüllen, spricht: ‚Was ist es, weshalb ihr mich suchtet? Wußtet ihr nicht, daß ich in dem sein muß, was meines Vaters ist?‘ (Luk. 2, 49). Maria steht bereits im Vordergrunde, sinnend über das Gehörte, das sie nicht verstanden (2, 50). Ihr Haupt umhüllen Kinn- und Kopftuch. Vom Hinterkopfe fällt über die Schultern bis auf den Boden ein großartig drapierter Mantel, dessen Saum prächtig mit Edelsteinen besetzt und

[1] Mergentheimer Wochenblatt, 1833, Nr. 51.

mit einem einfachen Strich und einer fortlaufenden Reihe kleiner, halbkreisförmiger Eindrücke verziert ist. Die linke Hand legt sie an die Brust; der rechte Arm nimmt etwas den Mantel auf, die Hand drückt denselben an den linken Ellenbogen — ein Motiv, das bei Riemenschneider oftmals wiederkehrt. Hinter der hl. Jungfrau schreitet, auf den Stab sich stützend, der hl. Joseph:



Der zwölfjährige Jesusknabe. Creglingen, Herrgottskirche.

sein schönes Antlitz ist mit einer Stirnlocke und welligem, langem Haare sowie mit kurzem Kinnbarte und kräftiger Schnurre geschmückt. Seine Gewandung ist oben sehr gebrochen, unten fällt sie in einem geraden Zuge. Die linke Seite nehmen die Schriftgelehrten ein, welche alle[1] vier bartlos sind. Im Hintergrunde wird nur der halbe Lockenkopf eines Schriftgelehrten sichtbar, denn unmittelbar vor ihm steht ein älterer Genosse, mit einem Barette, welches unten

[1] Tönnies (S. 153) läßt irrtümlich den neben Christus stehenden ‚bärtig' sein.

einen runden Wulst hat, und von welchem auf der rechten Seite ein Tuch in geschmackvollstem Wurfe herabgleitet, auf der linken sich schief auf die Schulter senkt. In stummer Frage erhebt er nachdenkend die rechte Hand. Die beiden anderen Schriftgelehrten blicken voll Interesse auf die in den Tempel getretenen Eltern Jesu. Sie sind nach der Mode gekleidet, ihre Gesichter als Porträte aufzufassen. Der eine sitzt im Vordergrund auf einer Bank und schaut fragend zur Gottesmutter empor. Ein rückwärts gekremptes, hohes Barett deckt den prächtigen, charaktervollen Kopf. Seine Linke hält das aufgeschlagene Buch, welches auf seinem Schoß liegt. In der rechten (nun abgebrochenen) Hand sollte er ein Schnitzmesser gehalten haben, weswegen man früher in ihm das Porträt des Meisters des Werkes hatte erkennen wollen. In Wirklichkeit führte er in der Hand einen Schreibstift, mit welchem er Notizen in das Buch eintrug. Vielleicht sollte ein großer Wohltäter oder der Stifter des Altares in diesem Schriftgelehrten verewigt werden. Hinter ihm steht aufhorchend ein noch jüngerer Mann, das von vollen Locken begrenzte Gesicht nach vorne gerichtet. Der Kopf ist mit einem Barette bedeckt. Seine bürgerliche Tracht besteht aus einem, besonders am linken Arm in viele Falten gelegten Kittel und einem Obergewande, das von beiden Schultern in langem Zuge herabfällt, links bis auf den Boden reicht, rechts vorher in einer Spitze endet. Er drückt mit der Linken an sich ein geschlossenes Buch, welches auf seinem Deckel Verzierungen von gekreuzten Linien aufweist; die Finger der rechten Hand liegen auf dem oberen Buchrand. Demnach entspricht nicht die Beschreibung von Tönnies (S. 154): ‚Mit der Linken berührt er den Sitzenden leise, um ihn auf die Eintretenden aufmerksam zu machen'. Nur sein rechter Arm kommt mit der Kopfbedeckung des sitzenden Lehrers in Berührung. Wie es für den Beginn der neueren Zeit nicht auffällt, hat der Künstler in dem stehenden Lehrer sich dargestellt. Denn bei einer Vergleichung dieses Kopfes mit dem Selbstporträt Riemenschneiders in der Beweinung des Herrn zu Maidbrunn findet man die unverkennbare Ähnlichkeit heraus.

In der Mitte der Predella halten zwei schwebende, geflügelte Engelchen ein in drei Querfalten gelegtes, unten mit Fransen versehenes Tuch, worauf einst ohne Zweifel das Antlitz Christi — man sieht noch die Holznägel — befestigt war; es war also das Schweißtuch der Veronika wiedergegeben. Tönnies (S. 154) zweifelt jedoch diese Annahme an, ‚da ein zureichender Grund für eine Darstellung des Veronikatuches an einem Marienaltar nicht vorhanden ist. Es muß dort eine Szene aus dem Leben der Maria ursprünglich angebracht gewesen sein'. Abgesehen von der Unmöglichkeit eines größeren Bildwerkes (einer Gruppe) auf dem engen Raume, gehört dieser untere Abschluß des Altares — des Sohnes

,Haupt voll Blut und Wunden,
Voll Schmerz, bedeckt mit Hohn,'

das

,göttlich Haupt, umwunden
Mit einer Dornenkron'

so recht zum Marienleben; es erinnert, daß Maria auch Schmerzensmutter war. Den Gegensatz bildet der obere Abschluß: der auferstandene Sohn, welcher Osterjubel im Herzen der Mutter entfachte.

Nach Streit (S. 15) soll das ,schwebende Tuch die Decke des Totenbettes vorstellen, auf welchem Maria entschlafen'. Schon der feine Geschmack des Meisters verlangt eine andere Auslegung; denn das leere Tuch wirkt nicht künstlerisch.

Die beiden Engel sind in schöner Symmetrie angeordnet. Üppiges Lockengeringel umgibt ihre vollen, runden Gesichter. Ihre Körper sind mit einer langen Albe bekleidet, über welche eine Dalmatik lebhaft drapiert ist. Die zwei Engel geben allein schon vollgültigen Beweis für die ideale Größe des Werkes.

Im Mittelschrein erblicken wir unter reichster, spätgotischer Ornamentik — die Krabben am Eselsrücken stimmen überein mit denen am Scherenbergdenkmal im Würzburger Dome — die Hauptdarstellung des ganzen Altares: Mariä Himmelfahrt mit etwa 1 m hohen Rundfiguren der Apostel. In majestätischer Ruhe, die schmalen, langen Hände über der Brust faltend, schwebt die Himmelskönigin, von einer kleinen Wolke getragen, aus dem Grabe empor, aus dem Lilien sproßten, die jetzt verschwunden sind. Zu Seiten des vollen, edlen Antlitzes, welches nach vorne gerichtet ist, fallen Strähne welligen Haares bis zur Brust herab. Ein langes Kleid und ein kürzerer, am Saume reich verzierter Mantel, der unterhalb der Knie in gebogener Linie abschließt, umgeben im herrlichen Faltenwurf die himmelwärts ziehende Gestalt. Vom Haupt ist das Schleiertuch auf die Schultern herabgeglitten; rechts windet es sich über den Unterarm, um unter demselben in bewegtem Schwunge zu enden. Diese liebliche Gottesmutter begeisterte Paulus zu folgenden Versen:

,Wer die Gnadenmilde sieht,
Der faltet fromm die Hände,
Dem klingt ein Auferstehungslied
Bis an sein Lebensende.'

Die Haltung des Körpers und der Hände sowie der Typus des Kopfes und die Bildung der Haare bezeugen die Verwandtschaft mit der Gestalt der Magdalena vom Münnerstädter Altare, wie denn auch die auffahrende Gottesmutter

mit den umgebenden Engeln in der Anlage einige Ähnlichkeit mit jener im Mittelschrein des Münnerstädter Hochaltares hat. Selbst das Motiv des unter den Knien quer laufenden Mantelsaumes kehrt wieder bei der Madonna im Rosenkranz in der Wallfahrtskirche auf dem Kirchberg bei[1] Volkach. Übrigens erscheint in der schönen Figur der gen Himmel schwebenden Maria eine ganze Reihe Riemenschneiderscher Frauengestalten vorgebildet.

Die auffahrende hl. Jungfrau umschweben fünf geflügelte kleine Engel. Ihre Köpfchen umspielen üppige Locken; ihre Körperchen sind gekleidet in ein Untergewand und einen flatternden Mantel. Zu beiden Seiten Mariens fliegen je zwei, zu ihr gewendet und die Hände nach ihr streckend; die oberen schauen aufwärts, die unteren senken den Blick. Der fünfte Engel schwebt unter seiner Königin, die Augen zum offenen Grabe gerichtet. Die Engelchen sind köstliche Erscheinungen ‚von hinreißend schönen Formen und anmutigster Bewegung‘ (Bode).

Das Grab umknien und umstehen zwölf Apostel, voll Inbrunst und tiefer Bewegung, größtenteils sehnsüchtig der Entschwebenden nachschauend. Die bis auf einen bloßköpfigen Apostel sind zwar nur analog der Himmelfahrt Christi beigegeben und entsprechen nicht der Überlieferung, sind aber künstlerisch äußerst wirksam. Je 6 bilden eine Gruppe,[2] an deren Spitze auf der rechten Seite Mariens der Apostelfürst Petrus, ein aufgeschlagenes Buch in den Händen, kniet, auf der linken Seite Johannes, die Hände faltend, jedoch nicht ‚anbetend‘ (Tönnies, S. 157). Die Apostel verraten die nächste Verwandtschaft mit denen im Mittelschrein des Rothenburger Blutaltares, nur daß hier die Gruppierung einfacher und anziehender, die Charakteristik der Gestalten reicher und tiefer, ihr Ausdruck gemütvoller und die Ausführung sorgfältiger ist. Die Köpfe des hl. Petrus in Creglingen und Rothenburg sind die gleichen.

Die Flügel, welche außen leer sind, geben in Flachbildern Vorgänge aus Christi Kindheit, in denen Maria eine Hauptrolle spielt.

Auf der Evangelienseite sehen wir im unteren Bilde die Verkündigung. In der Mitte, vor dem Betstuhl, auf welchem ein großes aufgeschlagenes Buch liegt, kniet Maria neben ihrem durch Gardinen verhüllten Bette. Sie wendet sich seitwärts — dem Engel zu — und neigt ihr Haupt, welches dem

---

[1] Tönnies (S. 156) schreibt: ‚auf dem Kirchberge zu Volkach‘ und versetzt so den nahen Berg, welchen die Kirche schmückt, in das Städtchen selber.

[2] A. Philippi ‚Die Kunst des 15. und 16. Jahrhunderts in Deutschland, Leipzig 1898, S. 128, spricht von ‚den in Gruppen gestellten Anbetenden‘. Aber Katholiken beten Gott allein an, die allerseligste Jungfrau wird nur verehrt.

der Münnerstädter Magdalena gleicht, sanft zur rechten Schulter. Ihr langes Haar gleitet rechts und links in welligen Strähnen weit herab. Über das Kleid ist der mit einem Striche und mit kleinen Rundbogen verzierte Mantel in schönem Wurfe geschlungen. Ihre Arme sind über der Brust gekreuzt. Zu ihr schwebt herein der geflügelte, üppig gelockte Erzengel Gabriel, in gefranster



Mariä Verkündigung. Creglingen, Herrgottskirche.

Albe [1] und prächtig geschmücktem Vespermantel, welchen eine Agraffe über der Brust zusammenhält. Die Rechte hat er zum Gruß [2] erhoben, die gesenkte

[1] Tönnies (S. 150) nennt die natürlich bis zu den Füßen reichende Albe ‚ausgefranstes Diakonatsgewand'.

[2] Tönnies sagt: ‚segnend erhoben'. Aber ein Segen des Engels paßt nicht in dem feierlichen Augenblicke, da die heil. Jungfrau zur Gottesmutter und Königin der Engel emporsteigt.

Linke bringt eine Rolle, welche die Botschaft, gewissermaßen schwarz auf weiß, bestätigt. Unten in der Ecke steht eine Vase, aus welcher einst Lilien hervorragten. Im Hintergrund erblickt man eine in Vierecke geteilte Mauer; über diese ragt eine kahle Anhöhe empor. Diese treffliche Arbeit scheint mir in vorzüglicher Weise auf Riemenschneider hinzudeuten.

Das obere Relief stellt Mariä Heimsuchung dar. Tönnies (S. 150) spricht von ‚der Begegnung der Maria und Elisabeth vor der goldenen Pforte'. Er verwechselt den Vorgang mit der Begegnung Joachims und Annas an der sogenannten goldenen Pforte zu Jerusalem. Maria ist von Nazareth nach dem jetzigen St. Johann (arabisch Ain Karim) im Gebirge geeilt, um ihre Base Elisabeth zu begrüßen. Letztere hatte die Herannahende gesehen und war derselben aus dem Stadttore entgegengetreten. Beide Frauen stehen nun einander gegenüber. Sie sind mit weiten Mänteln, deren Borten Edelsteine zieren, bekleidet. Durch die Wanderung ist Mariens Schleier von ihrem Haupt auf die Schultern geglitten; ein langer Zipfel des Schleiers flattert im Winde rückwärts. Die ältere Elisabeth kennzeichnen als Matrone Kopf- und Kinntuch. In etwas steifer Haltung hebt Maria mit der Linken den Mantel empor und reicht der Elisabeth die Rechte hin, welche diese mit der Rechten ergreift und mit der Linken leise berührt. ‚Die ernste Ruhe in beiden Gestalten sowie ihre tief beseelten Gesichter lassen die hohe Künstlerschaft des feinfühligen Meisters erkennen.'[1] Den Hintergrund bildet eine felsige Berglandschaft mit einer mittelalterlichen Burg.

Am oberen Bildwerk des andern Flügels ist die Geburt des Erlösers wiedergegeben. In einer felsigen Gegend sehen wir eine strohgedeckte Hütte, aus welcher die Köpfe der traditionellen Tiere: Rind und Esel hervorschauen. Vor derselben kniet Maria, über deren Kleid ein Mantel in langen Zügen geworfen ist; auf seinem am Boden ausgebreiteten Zipfel liegt das nackte Jesuskind. Die freudig bewegte Mutter faltet voll Andacht die Hände zum Gebete. Joseph, ein ehrwürdiger, bebarteter Mann, mit langer Tunika und Pallium angetan, naht mit einer Kerze in der linken Hand; die Rechte ist abgebrochen.

Das untere Flachbild zeigt die Darstellung (Opferung) Christi im Tempel zu Jerusalem (gewöhnlich das Fest Mariä Lichtmeß genannt, Luk. 2, 22 ff.) In der Mitte des Schnitzwerkes erhebt sich die hohe Bundeslade. Vor derselben steht der Hohepriester, im reichen, mit Edelsteinen besetzten Ornate, die Tiara auf dem Haupte, und hält auf seinen Armen das eingewickelte Jesuskind. Hinter ihm bemerken wir zu seiner Linken den bebarteten

---

[1] Museum, 6 (1901), Taf. 100.

Simeon und zum Teil den Lockenkopf eines anderen Zuschauers. Auf der anderen Seite bringt Joseph, mit langer Tunika und Mantel bekleidet, die Opfergabe der Armen, zwei Tauben, sie an den Flügeln mit der Rechten haltend. Die Linke streckt er nach dem Priester aus. An der linken Seite des Nährvaters erblickt man teilweise die Gottesmutter, ihr Haupt mit Kopf- und Kinntuch umhüllt, die Hände in Andacht faltend. Hinter den beiden erscheint noch ein Frauenkopf mit Haube: es soll wohl die Prophetin Anna vorgestellt werden, welche ‚zu eben der Stunde dazukam' (Luk. 2, 38).

Über dem mit dem flachen Eselsrücken schließenden Schrein erhebt sich in der Mitte eines auf Fialen gebildeten Aufsatzes ein achteckiger Sockel. Auf ihm kniet Maria mit gefalteten Händen, den Blick nach oben, zwischen den sitzenden, gekrönten Gestalten Gottes des Vaters mit der Weltkugel und des Sohnes mit einem geschlossenen Buche. Über ihrem Haupte halten zwei schwebende, geflügelte Engel in anmutiger Bewegung die gezackte Krone. Darüber erscheint mit ausgebreiteten Flügeln die Taube, das Sinnbild des Heiligen Geistes. Der Aufsatz endet in einer Laube.

Die Krönung des ganzen Altares bildet der auferstandene Heiland; die erhobene Linke soll die Fahne getragen haben. Er ist nur mit einem größeren Lendentuch bekleidet. Die Figur, welche nur Werkstattsarbeit ist, ähnelt dem Heiland oben auf dem Rothenburger Blutaltare.

Die Arbeiten stammen nicht lediglich aus der Werkstätte und von Schülern, sondern der Altar ist eine tiefgründige, künstlerische Offenbarung des Meisters selbst, der insbesondere in den reich individualisierten Gestalten der Apostel ein Werk geschaffen hat, welches ihn zu einem der ersten Meister deutscher Kunst erhebt. Der Altar ist bis auf die Augen, Augenbrauen, Lippen und Edelsteine an den Gewändern unbemalt und das Lindenholz trefflich und in seiner hellen Farbe erhalten, was die feinste Wirkung hervorbringt. Der Altar war sicherlich von Anfang an nicht auf eine spätere Fassung berechnet. Dies erklärt die außerordentliche Feinheit der Schnitzerei, welche überall das dem Messer überhaupt Erreichbare geleistet hat.

Die Entstehung des großartigen Altares ist um die Wende des 15. Jahrhunderts zu setzen.

Über den Marienaltar und seinen Schöpfer finden sich keine urkundlichen Nachrichten. Man ist darum auf Stilkritik angewiesen. Die Urteile fielen natürlich nach der subjektiven Auffassung verschieden aus. Bald wurde das Meisterwerk der schwäbischen, bald der fränkischen Schule zuerkannt. So versuchte R. Bergau [1] den Altar für eine Schöpfung des Veit Stoß zu erklären.

[1] Der Bildschnitzer Veit Stoß und seine Werke, Nürnberg, S. 6.

‚Erst Weber nahm ihn, wie den Rothenburger Blutaltar, bestimmt für Riemenschneider in Anspruch', schreibt Tönnies (S. 136).

Gegen meine begründete Ansicht wendete sich Bode [1] und teilte den prachtvollen Flügelaltar einem unbekannten Künstler zu, welchen er Meister des Creglinger Altares nannte. Er führte aus: ‚Dem Meister des Creglinger Altares ist der jüngere Riemenschneider so verwandt, daß die Hauptwerke des ersteren neuerdings' — Bode meinte meine Monographie über Riemenschneider (Würzburg 1884) — ‚als Arbeiten Riemenschneiders in Anspruch genommen worden sind. Würden dieselben nicht durch ihre Daten in eine Zeit fallen, in welcher Riemenschneider noch Knabe oder Geselle war, so wäre allerdings die Vermutung nicht ungerechtfertigt, daß wir jene Bildschnitzereien als Jugendwerke des berühmten Würzburger Künstlers anzusehen hätten'. Aber Bode irrte sich in der Zeit der Entstehung der Werke, insbesondere des Blutaltares, welchen er in das Jahr 1474 setzt, und des Creglinger Marienaltars, welchen er mit dem Jahre 1487 verbindet. Sie sind später geschaffen worden, in einer Zeit, da Meister Til bereits einen Namen hatte.

Ich glaube keinen Fehlgriff zu tun, wenn ich die Widerlegung Bodes mit den Worten von W. Lübke [2] gebe. ‚Man hat diese Arbeiten' (am Marienaltar) ‚einem älteren Meister, der vielleicht der Lehrer Riemenschneiders gewesen wäre, zuschreiben wollen, aber alle Eigenschaften seines Stiles sind hier vorhanden, nur im Ausdruck einer gewissen überschüssigen Energie, die wir eben als Zeichen der Jugend auffassen. Ihm gehören die langgezogenen Falten der Gewänder, die überall sich in eine Menge kleiner, scharfer, oft im rechten Winkel umgebogener, knitteriger Falten auflösen. Dieser Faltenstil Riemenschneiders, der in der ganzen deutschen Kunst nirgends wieder in dieser Bestimmtheit vorkommt, deutet hier unverkennbar auf seine Hand. Ebenso gehören ihm die schmalen, meist hageren Gesichter mit dem reichen Kraushaar und den prächtigen Bärten, deren technische Behandlung bewundernswürdig ist. Auf ihn deutet ferner die feine Anmut der weiblichen Köpfe, sowie jener jugendliche Johannes mit dem lockigen Haar und dem wehmütig angehauchten Ausdruck. Durchweg ist etwas Vornehmes in diesen schmalen Gesichtern mit der feinen Nase, dem schmalen Kinne, den vortretenden Augenlidern und namentlich den geschwungenen Lippen bei tief herabgezogenen Mundwinkeln, an denen Riemenschneider sofort zu erkennen ist'.

Eigens will ich die Bildung der Engelsflügel hervorheben, welche

---

[1] Geschichte der deutschen Plastik, S. 162 ff.

[2] Geschichte der deutschen Kunst, Stuttgart 1890, S. 510 ff.

hier wie an beglaubigten Werken: am Münnerstädter Altar, am Scherenberg- und Bibramonumente zu Würzburg, am Bamberger Denkmal und Kirchberger Rosenkranz die gleiche ist. Während nämlich viele Künstler sich bemühten, ‚auch das weiche Flaumgefieder, welches die Gelenkteile der Flügel bedeckt, ganz im einzelnen wiederzugeben, trifft Riemenschneiders feines Naturgefühl den Charakter desselben viel richtiger, indem er hier das Holz lediglich mit zarten Eindrücken eines runden Werkzeuges bedeckt; in Stein sind diese kleinen Vertiefungen natürlich ausgeschlagen‘. [1]

Ferner kommt die Anwendung von Fransen auch auf anderen beglaubigten Arbeiten Riemenschneiders in ähnlicher Weise vor.

Die Saumverzierungen, namentlich mit kleinen Bögen, sowie gekreuzte Linien sind ebenfalls an anderen Tilschen Schöpfungen keine Seltenheit. ‚Einige mit perlartigen Knöpfen besetzte Säume erinnern an norddeutsche Schnitzereien und somit auch daran, daß Riemenschneider aus Osterode am Harz stammt‘. [2]

Endlich halte ich es für vollständig ausgeschlossen, daß zu einer Zeit, aus welcher uns archivalische Nachrichten ziemlich reichlich zufließen, zwei Meister von dieser Ähnlichkeit und Bedeutung nebeneinander hergehen sollen, ohne daß wir von dem einen nicht einmal den Namen erfahren.

Die Vermutung, der Creglinger Marienaltar hätte ursprünglich in der Jakobskirche zu Rothenburg gestanden, welche ‚Erzählung‘ — nach Tönnies (S. 141) — ‚etwas für sich hat‘, habe ich bei der Erörterung des Rothenburger Marienaltars in ihrer Haltlosigkeit nachgewiesen. Jetzt sei nur eine kurze Bemerkung hinzugefügt. Die Wallfahrtskirche, Hergottskirche genannt, war im 15. Jahrhundert sehr besucht; es fielen daher auch reichliche Opfer. Aus diesen und der Zustiftung von Wohltätern, unter denen einer hervorgeragt zu haben scheint, wurde der große Altar bestellt. Man dachte wohl dabei, mit der Zeit die Kirche, die zugleich Friedhofkapelle war, zu vergrößern, um dem neuen Altar eine passende Aufstellung zu geben. Da trat die Religionsänderung ein, welche der Landesherr, Markgraf Georg von Ansbach, von Anfang an mehr oder minder begünstigt hatte, bis er im Jahre 1525 offen gegen die alte Religion vorging. Schon zur Zeit der Wirren hörten die Wallfahrten auf, es blieben aber auch die Gaben aus. Jetzt konnte an eine Erweiterung der Kirche oder gar an einen Neubau nicht mehr gedacht werden. Es blieb bei der provisorischen Auf-

---

[1] Adelmann, Mitteilungen, S. 15.

[2] Münzenberger - Beissel, Zur Kenntnis und Würdigung der mittelalterlichen Altäre Deutschlands, Frankfurt 1896, 2, 43.

stellung des Altares. Überhaupt schwand das Interesse für ihn [1]. Er blieb in der gewöhnlich geschlossenen Kirche und diente zur Aufnahme von Totenkränzen.

Zwei schöne Holzfiguren in feiner moderner Polychromierung auf dem Hochaltare der Wolfgangskirche zu Ellwangen, welche ehemals Prälat Schwarz besaß, schrieben Streit (S. 27) u. a. dem Meister Til zu. Ich kann aber in diesen beiden Heiligen, dem Evangelisten Johannes und dem Kirchenvater Hieronymus, nicht Arbeiten des fränkischen Künstlers erkennen, sondern teile sie der Ulmer Schule zu. Für diese passen die volleren, weniger charakteristischen Köpfe und die Gewandung. Der Löwe des hl. Hieronymus zeigt nicht die Bildung, wie sie Til seinen Löwen gegeben hat.

Der großartige Hochaltar [2] in der Kilianskirche zu Heilbronn ist aus dem Werke Riemenschneiders auszuscheiden. Das war mir sofort klar, als ich denselben im Jahre 1891 nach den trefflichen Schulerschen Photographien mit Ruhe betrachten konnte. Die Behandlung der Gesichter und der Haare, vor allem der Faltenwurf, unterscheidet sich von dem Würzburger Meister; die Formengebung ist weicher und voller. Man geht nicht fehl, wenn man eine Arbeit der schwäbischen Schule vermutet.

Selbstverständlich gehört auch die Mutter Gottes vom Altare, welche Beissel in Wort und Bild in seiner ‚Geschichte der Verehrung Marias im 16. und 17. Jahrhundert' (Freiburg 1910, S. 212 f.) als Arbeit Riemenschneiders vorführt, schon wegen der kleinen, brüchigen Nebenfalten, nicht dem Würzburger Meister an.

Das Brustbild des Kirchenpatrons Kilian, welches sich in einer Nische des Sakramentshäuschens befindet, verdankt dem gleichen schwäbischen Meister sein Entstehen.

Nach Streit (S. 26) ist ‚eine Madonna mit Jesuskind am linken Seitenaltar in Markelsheim a. Tauber' eine Schöpfung Riemenschneiders. Aber sie gehört einem Künstler des Taubergrundes an, welcher in Würzburg gelernt hatte.

Streit (Riemenschneider, S. 26) zählt als Werke Tils auf: ‚In der Marienkirche zu Mergentheim ein Tod Mariä von außerordent-

---

[1] Für die gute Erhaltung des Altares ist die Aussage eines hochbetagten Beigeordneten von Creglingen von Wichtigkeit: ‚In meiner Jugendzeit war das Altarwerk mit Brettern fest zugeschlagen; um 1850 wagten einige Männer den Vorschlag, sie zu entfernen, um die Abgöttin der Katholischen auch einmal zu sehen'.

[2] ‚nach Karl von Heideloff von Riemenschneider aus Würzburg und seinen Schülern'. Beschreibung des Oberamts Heilbronn, Stuttgart 1865, S. 167.

licher Schönheit; ferner ebendaselbst Maria und Johannes'. Ich konnte aber bei Besichtigung der Gebilde nicht in das Urteil einstimmen. Was Verwandtschaft mit Riemenschneider bekundet, stammt von einem Schüler des Meisters. Werden uns ja urkundlich zwei Mergentheimer als Zöglinge Riemenschneiders aufgeführt.

In der Staatssammlung vaterländischer Kunst- und Altertumsdenkmale zu Stuttgart ist eine schöne Gruppe von zwei halbknienden trauernden Frauen, sicherlich von einer Be-



Klagende Frauen. Stuttgart, Sammlung vaterländischer Kunstdenkmale.

weinung Christi, aufgestellt. Die Vollfiguren stammen aus dem Nachlasse des Ellwanger Prälaten Schwarz.

Im Laufe der Zeit hat das Lindenholz gelitten, der vorderen 60 cm hohen Frau fehlen beide Hände. Dagegen äußerte sich Tönnies (S. 247): ,In Stuttgart sah ich nur den Gipsabguß des heute in Berlin befindlichen Stückes, bei dem jedoch nur zwei Finger der linken Hand der vorderen Frau ergänzt sind'. Aber Tönnies täuschte sich. Ich hatte bereits im Jahre 1886 die beiden Figuren in Ulm gesehen, wo sie in der Werkstätte des Bildhauers Federlein zur Aus-

besserung waren. Da kaufte ich die vor mir liegende Photographie, welche die abgebrochenen Hände deutlich erkennen läßt. Ohne die Hände zeigte sich auch die Gestalt, als ich in den Osterferien 1902 in der Sammlung weilte. Die unbemalte Gruppe ist ein Gegenstück zu der Berliner Gruppe der ‚klagenden Marien'

Die vordere Frau (Maria?) ist in Profilstellung mit dem rechten Bein auf das Knie gesunken, während sie das linke Knie vorwärts stellt. Der jugendliche Kopf wird von einem zusammengelegten Tuche bedeckt; die welligen Haare fließen hinter dem Rücken aufgelöst weit hinab, während eine schmale Strähne zwischen rechtem Arm und der Brust herabfällt. Sie trägt ein gegürtetes Kleid mit einem Ausschnitt an der Brust, über welches der Mantel in langfältigem Wurfe gefällig drapiert ist. Auf dem linken, nach vorne gestrecktem Arme, dessen enger Ärmel bis zum Handgelenke reicht, ruht beim freien Falle der Mantel leise. Der rechte Unterarm hat die sich herabwindende Sendelbinde aufgenommen, deren Ende dann frei sich senkt. Beide Hände sind abgebrochen.

Die hintere, 56 cm hohe Frau kniet auf dem linken Beine, während das rechte Bein die Kniestellung einnimmt. Ein Tuch umhüllt den Kopf und läßt nur das Gesicht von den Augen an frei. Den herabgefallenen Zipfel hebt sie mit der Rechten gegen den Mund, die gestreckte Linke berührt den Zipfel. Der Blick ist nach vorne gerichtet.

Die anmutige Bewegung der Frauen, die Schönheit der von tiefer Trauer erfüllten Gesichter, die sehr sorgfältige Ausführung verdienen lobende Erwähnung.

In dem Hochaltare der Kirche St. Jakob des Schlosses Winnenthal, einer früheren Deutschordenskommende zu Winnenden, sah P. Keppler [1] eine Schöpfung Riemenschneiders oder seiner Schule, aber hier ist ohne Zweifel die eigenartige Weise des Würzburger Meisters verkannt worden. Die Figuren des Altares geben sich als Arbeiten der schwäbischen Schule kund.

---

3. Kapitel.

Werke in England.

Ein sehr vollendetes Werk des Künstlers besitzt das South Kensington Museum zu London. Das unbemalte Holzschnitzwerk stellt dar ein

---

[1] Württembergs kirchliche Kunstalterthümer, Rottenburg 1888, S. XXXVIII, 381. Vgl. Paulus, Die Kunst- und Altertums-Denkmale im Königreich Württemberg, Stuttgart 1889, S. 508.

Ehepaar[1], zweifellos ein Bruchstück einer Darstellung der ‚heiligen Sippe', der Vorfahren Christi. Um diese Gruppe einigermaßen sachlich unterzubringen, verwandten die Künstler Bänke oder Sessel, auf welchen die Frauen sitzen, während die Männer dahinter lehnen, jeder hinter seinem Weibe. So sitzt die Frau auf einem Stuhle mit hoher Rücklehne in der Zeittracht. Der Mantel, dessen Saum die Tilschen Rundbogen zieren, fällt von der linken Schulter in überreichen Falten bis zum Boden herab. Auf ihren Unterschenkeln liegt ein geöffnetes Buch, welches sie mit der Rechten hält, während die Linke anmutig darauf ruht. Ihr nicht mehr jugendlicher Kopf ist mit einer mächtigen Haube bedeckt, von welcher die Sendelbinde über die Brust bis zum Schoß herabwallt. Sie schaut, in Gedanken versunken, nach rechts in die Ferne.

Hinter ihr steht ein ältlicher, bartloser Mann, ein Tuch um das schwermütige lockige Haupt geschlungen. Sein linker Arm ist auf die Rücklehne des Stuhles aufgestützt; die über die Lehne herabgeneigte Rechte hält ein geschlossenes Buch, dessen Deckel gekreuzte Riemen schmücken.

Es sind ‚zwei prächtige Charakterfiguren, welche die naivste und unmittelbarste Lebenswahrheit atmen und in vollendeter Technik ausgeführt sind'.[2] Überhaupt hat der Künstler ‚in Modellierung, Ausdruck und Gewandbehandlung' (Bode) nichts Besseres geleistet. ‚Könnte man beide Figuren der Übermaße an kleinen Einzelheiten aller Art entkleiden, der Aufbau würde geradezu als vollkommen erscheinen müssen'.[3] Ebenso schlicht und trefflich sind die Bewegungen.

Die Gesamtdarstellung wie die Bildung des Einzelnen: der Augen, Hände, Verzierungen weisen auf unsern Meister hin.

Die Gruppe ist ein Gegenstück zu der im ehemaligen Kloster Maihingen.

Auch die kleinen (gegen 10 cm hohen), äußerst fein gearbeiteten Köpfe von Adam und Eva aus Birnbaumholz in demselben Museum, welche Bode dem ‚Meister des Creglinger Altares' zugeschrieben hat, darf man für Riemenschneider in Anspruch nehmen, soweit bei der geringen Größe der Figürchen ein Urteil möglich ist. Denn die Form der jugendlichen Köpfe, der Schnitt der Augen, die Anordnung und Behandlung des Haares sind Eigenschaften Tils. Adams schwermütiger Kopf mit reichen Locken ist eine der schönsten Arbeiten des jungen Meisters[4]. Denselben steht der Kopf Evas mit dem lieblichen Kin-

---

[1] Die Bezeichnung von Bode (S. 166), Tönnies (S. 237) u. a.: ‚Ehepaar im Betstuhl' hat keine Berechtigung; der Mann steht hinter dem Lehnstuhle.

[2] A. Kuhn, Kunstgeschichte, 2, 453.

[3] B. Händcke, Kunstanalysen, Braunschweig 1908, S. 117.

[4] ‚L'art de Riemenschneider atteint ici son point de perfection'. Réau, Vischer, p. 105.

dergesichte und den um den Kopf gelegten Haaren nicht viel nach. Hier übertrifft der Künstler „im kleinen Maßstabe selbst das, was die Nürnberger und Augsburger Medailleure in den ersten Jahrzehnten des sechzehnten Jahrhunderts in ihren berühmten Buchsbaummodellen geschaffen haben“. Man hat den beiden gefeierten Köpfen die Ehre angetan, sie als Schnitzwerke von Albrecht Dürer zu bezeichnen.

Die Statuen des hl. Apostels Johannes und des hl. Johannes des Täufers des nämlichen Museums, welche Streit (S. 18) als Werke Riemenschneiders einführt, gehören nicht einmal seiner Schule an.

---

4. Kapitel.

Werke in Frankreich.

Brauer in Paris erwarb von dem Würzburger Kaufmanne Ferdinand Broili eine Holzstatuette, welche früher im Besitze des Domkapitulars Wickenmayer zu Würzburg gewesen war. Die Figur ist eine treffliche Madonna mit schönem Kinde. Das damaszierte Gewand zeigt herrliche Verzierung. Leider ist manches (Hand, Krone) ungeschickt ergänzt.

---

5. Kapitel.

Werke in Italien.

Nach Rom kam in die Villa Stroganoff ein schöner Salvator, welchen früher Scharold in Würzburg besessen hatte. Der Heiland erhebt die fein ausgeführte Rechte in anmutiger Weise zum Segen. Das Holz des Brustbildes ist noch gut erhalten.

---

6. Kapitel.

Werke in Österreich.

Aus dem Besitze von J. V. Markert in Würzburg kam in das Museum zu Graz ein Levite, der nicht näher gekennzeichnet ist. Die 70 cm hohe Figur zeigt eine spätere Bemalung. Sie ist nur ein gutes Gebilde der Werkstätte.

Das Museum für Kunst und Industrie in Wien bewahrt eine hl. Maria mit dem Jesuskinde. Die Holzstatue hat eine Höhe von 114 cm. Die hl. Jungfrau, auf der Mondsichel stehend, hält mit beiden Händen das

nackte, hübsch bewegte Kind, welches die eine Hand aufs Knie legt, mit der anderen das Gewand der Mutter faßt. Diese hat einen schönen Ovalkopf, von dem reiche Locken herabwallen und ein Schleier herabfällt. Ihre Gewandung zeigt lebendige Faltengebung. Das ganze Werk ist fein behandelt. Die Hand des Meisters macht sich an ihm bemerkbar.

Die Gruppe dreier nackter Figuren — der Jugend, Schönheit und Häßlichkeit — im kunsthistorischen Hofmuseum zu Wien wurden in enge Verbindung mit Riemenschneider gebracht[1]. Die 42 cm hohen, mit dem Rücken gegeneinander gekehrten Figürchen sind aus einem Stück Holz geschnitten und stellen einen schönen Jüngling, ein hübsches Mädchen und eine widerliche Alte dar. Sie sollen die Nichtigkeit alles Irdischen durch die Vergänglichkeit der Jugend und Schönheit versinnbildlichen. Viele Dichtungen der Zeit drücken diese Idee klar aus. Es sollte daraus sich die Lehre ergeben, sich nicht an das Hinfällige und Sinnliche zu ketten, sondern sich dem Unvergänglichen und Überirdischen zuzuwenden. Allerdings zeigen die beiden Jugendgestalten in ihrer Haltung Verwandtschaft mit Riemenschneider, namentlich erinnert der Jüngling mit seiner Lockenfülle auffallend an Tilsche Johannesköpfe, aber bei näherer Betrachtung im Jahre 1896 fand ich in der Arbeit so manchen, dem Würzburger Meister fremden Zug[2]. Die detaillierte Kenntnis des Nackten, besonders der wirklich abstoßende Realismus bei der verwelkten Greisin lassen an einen Renaissancekünstler denken, der in Deutschland in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts wirkte.

Dagegen erkannte ich in demselben Museum in der 21 cm hohen Statuette eines Adam eine Arbeit Riemenschneiders. Der Stammvater steht in gotischer Biegung auf dem linken Fuße, während der rechte, dessen Zehen fehlen, nach rückwärts gestellt ist. Er hält mit der gesenkten Rechten den Apfel, während die Linke mit einem Baumzweige den Schoß bedeckt. Der Kopf — die Haare sind beschädigt — ist ein echter Gedanke Riemenschneiders. Die Ausführung der Gestalt ist sehr fein und genau, wie man an den Adern der Arme und Beine bewundern kann. Das treffliche Figürchen scheint eine Studie zum Adam von der Würzburger Marienkapelle gewesen zu sein. Dasselbe steht auf dem ursprünglichen Untersatze.

---

[1] Eduard von Sacken, Kunstwerke und Geräthe des Mittelalters und der Renaissance in der Ambraser Sammlung, Wien 1866, S. 21.

[2] ‚Leur style Renaissance ne permet pas de les attribuer Riemenschneider'. L. Réau, P. Vischer, Paris, p. 105.



Schluß.

Obgleich die Kühnheit, mit welcher sich die neueste Kunst aller Schranken und Fesseln entledigt, Staunen erregt, wir kehren doch immer wieder zu dem Born der Kunst zurück, aus welchem unsere Ahnen geschöpft haben. Die alte Kunst gilt wieder etwas.

Zunächst beweist dies der Sammeleifer, mit welchem bis in verborgene Winkel nach echten Kunstwerken gesucht wird, sowie die enorme Preissteigerung, welche alte, gute Kunstwerke erzielen.

Es lohnt sich namentlich ‚dem umfangreichen Schaffen Riemenschneiders nachzugehen, in seinen uns zunächst etwas altfränkisch anmutenden Schöpfungen verrät sich künstlerischer Ernst und ein eigentümliches feines Schönheitsgefühl'. [1]

Denn Riemenschneider vertrat eine Kunstweise, welche, in Gehalt und Form hervorragend, dem deutschen Kulturschaffen allezeit zu dauerndem Ruhme gereicht. Er vermochte durch seine Tätigkeit Fruchtkörner auszustreuen, deren geistiger Nährwert so recht wahrnehmbar wird, wenn wir, wie es so häufig vorkommt, unbefriedigt der hastenden, gärenden modernen Kunst und ihren Erzeugnissen gegenüberstehen. Die Kunst, welche uns wirklich zu befriedigen vermag, ist eben nur jene, welche eine Höhenrichtung über die Niederungen des Alltagslebens und damit zugleich die Sehnsucht nach ihrem ewigen Urquell zum Ausdrucke zu bringen weiß.

Weil demnach viele Werke des Meisters sowohl in der Auffassung als in der Ausführung bedeutend sind, verdienen sie als Vorbilder und Muster geschätzt zu werden.

Figuren von Riemenschneider werden darum nicht bloß treu kopiert (treffliche Arbeiten derart schuf der Würzburger Bildhauer Behrens), sondern in seinem Geiste werden auch Neuschöpfungen geliefert. Beispiele solcher Art

---

[1] H. Ehrenberg, Handbuch der Kunstgeschichte, Leipzig, 6. Aufl. 1906, S. 320.

sind Angermairs Flügelaltar in Tölz vom Jahre 1903 sowie der Hochaltar in Biebelried, welcher von dem Würzburger Bildhauer A. Schleglmünig nach dem Altar in dem Münchener Nationalmuseum gefertigt wurde.

Selbst manche Arbeiten Tils, welche wegen ihrer Fehler nicht als schön gelten können, behalten doch vorbildlichen Wert. Verwerten wir denn für unsere Bildwerke gewissenhaft das Gute, welches Studium und Prüfung uns bieten.

Die antike Kunst aber kann für christliche und besonders für kirchliche Kunst nicht Vorbild und Muster sein. Denn jene erstrebte nur die natürliche Schönheit, während diese zur natürlichen Schönheit die übernatürliche hinzuzufügen sucht. Die antiken Figuren bieten darum nur den Glanz einer idealisierten Natur, welche noch nicht erlöst ist. Diese Natur seufzt aber nach den Worten des Apostels nach Höherem. Man kann daher auch in den besten Werken der Antike eine tiefe Melancholie, ein ungestilltes Sehnen nach Überirdischem erkennen. Nur derjenige, welcher dem Sinnlichen sich zugewendet und den Glauben verloren hat, wird durch einen Apollo oder eine Aphrodite befriedigt; er findet, was er sucht.

Ein treffendes Urteil geben uns schon altgriechische Verse. Dieselben lauten in freier Übersetzung:

‚Siehst du der schaumentstiegenen Göttin knidisches Bild an,
Sagst du: diese beherrscht Götter und Menschen zugleich.
Schaust du jedoch die hehre Gestalt der athenischen Pallas,
Sprichst du: ein R i n d e r h i r t weigert dieser den Preis.‘

Der Geist fordert mehr; er bleibt nicht stehen bei bloß körperlicher Schönheit. Der Geist ist es, der lebendig macht. Ein Strahl des Göttlichen muß das Gebilde durchleuchten.

So seien den christlichen Künstlern Riemenschneider und seine Zeitgenossen erstrebenswerte Vorbilder. Freilich müssen Fehler und Schwächen nicht nachgebildet werden, sondern das Christentum [1], das jenen Künstlern Herzenssache war, sei ihnen der leuchtende Stern, welcher ihre Bahnen lenkt.

---

[1] Adelmann (Walhalla, 6, 112) freilich versteigt sich zu der falschen Behauptung: ‚Man kann sagen, daß das Christentum, aus v e r s c h i e d e n e n E l e m e n t e n z u s a m m e n g e b i l d e t, und darum o h n e strengere innere E i n h e i t, der Kunst eine Anzahl unkünstlerischer Aufgaben zubrachte‘. Anders Weber, Größte Maler und das positive Christentum, Klagenfurt 1909, S. 3 ff.

Nachtrag.

In Frankfurt am Main hatte ich im Jahre 1888 in der Sammlung des Stadtpfarrers Münzenberger eine kleine polychromierte Gruppe: ‚Anna selbdritt' gesehen. Die sitzende Großmutter hat die Gottesmutter als reizendes Mädchen auf dem Schoße sitzen, während das Jesusknäblein steht. Die Gruppe ist fein ausgeführt, das schöne Köpfchen Mariens umrahmt herrliches Haar. Nach der Auflösung der Sammlung konnte ich keine sichere Auskunft über den Verbleib der schönen Gruppe erlangen.



I. Anhang.

Werke, deren Entstehungszeit mit Daten zusammenhängt.

Um 1487—88 Grabdenkmal des Ritters Eberhard von Grumbach in der Pfarrkirche zu Rimpar.
1490—92 Hochaltar (Magdalenenaltar) in der Pfarrkirche zu Münnerstadt.
1491—93 Adam und Eva von der Marienkapelle zu Würzburg.
1493 Marienstatue in der Neumünsterkirche zu Würzburg.
1494 Sakramentshäuschen im Dome zu Würzburg.
1494—95 Marienaltar in der Jakobskirche zu Rothenburg.
1495 Modell zum silbernen Marienbild des Domes zu Würzburg.
1496—98 Sakramentshäuschen in der Pfarrkirche zu Ochsenfurt.
1496—99 Denkmal des Fürstbischofs Rudolf von Scherenberg im Dome zu Würzburg.
1499—1513 Grabdenkmal des hl. Kaiserpaares Heinrich und Kunigunde im Dome zu Bamberg.
Um 1500 Grabdenkmal des Ritters Konrad von Schaumberg in der Marienkapelle zu Würzburg.
1500—04 figuraler Schmuck des Blutaltars in der Jakobskirche zu Rothenburg.
1502—05 Erlöser, Johannes der Täufer und 12 Apostel an der Marienkapelle zu Würzburg.
Um 1504—14 Altäre in der Pfarrkirche zu Bibra. Die Heiligen Gregor und Kilian.
1505 Rudolfsaltar in der Marienkapelle zu Rothenburg.
1505—06 Annaaltar in Rothenburg.
1505—06 Kruzifix für die Schloßkirche zu Wittenberg.
1506 Tympanon an der Wallfahrtskirche in Dettelbach.
1506 Tisch im Städtischen Museum (Luitpoldmuseum) in Würzburg.
1508—09 Beweinung in der Pfarrkirche zu Heidingsfeld.
1508—22 Tabernakel für den Hochaltar des Domes zu Würzburg. Die hl. Frankenapostel Kilian, Kolonat und Totnan.
1511 Ölberg für die Burkarduskirche in Würzburg.
Nach 1511 Johannesaltar im Nationalmuseum zu München.
1514 Vierzehn Nothelfer in der Hofspitalkirche zu Würzburg.
1514 Reliefs für einen Altar in der Pfarrkirche zu Frickenhausen.
1514—15 Tabernakel zum Taufstein in der Pfarrkirche zu Ochsenfurt.
1516 Kruzifix in der Pfarrkirche zu Steinach.
1517 Denkmal des Abtes Trithemius in der Neumünsterkirche zu Würzburg.
1517—18 Modell zum silbernen Brustbild des hl. Kilian für den Dom in Würzburg.

1518—22 Denkmal des Fürstbischofs Lorenz von Bibra im Dome zu Würzburg.
1520—21 Stationen auf dem Kirchberg bei Volkach.
1521 Bild zu einem Reliquienbehälter im Würzburger Dom.
1521 Fußgestell zu einer Monstranz im Dome zu Würzburg.
1521—24 ‚Rosenkranz' für die Wallfahrtskirche auf dem Kirchberg bei Volkach.
1523 Bildwerke für die Ornatkammer des Domes zu Würzburg.
1523 Kanzel in der Pfarrkirche zu Karlstadt.
Um 1524 Kruzifix in der Bürgerspitalkirche zu Würzburg.
Um 1524—27 Beweinung in der Kirche zu Maidbrunn.
1528 Grabstein an der Außenseite der Pfarrkirche zu Heidingsfeld.
1531 Riemenschneiders Grabstein am Dome zu Würzburg.



II. Anhang.

Werke in sachlicher Einteilung.

(Die Zahlen bedeuten die Seitenzahlen.)

I. Religiöse Werke.

1. Altäre.

2. Grabdenkmäler.

3. Verschiedengestaltete Werke.

4. Gruppenbilder.

5. Einzelfiguren.

II. Profanwerke.

Verzeichnis der Abbildungen.

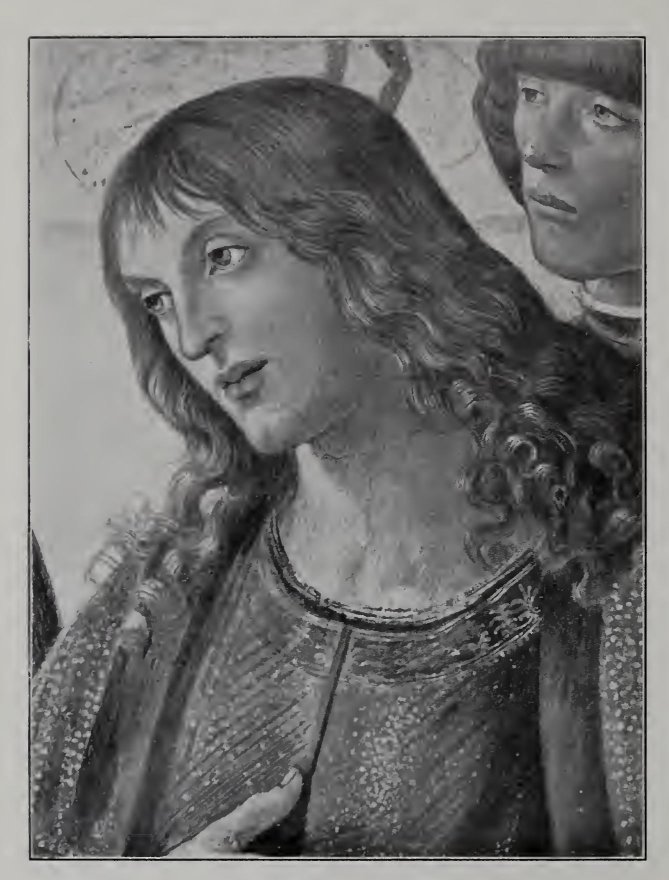
Ortsverzeichnis.

(Die Zahlen bedeuten die Seitenzahlen.)



Stimmen der Presse.

Vorliegendes Werk bringt den kirchlich approbierten Text der heiligen Evangelien, mit Erklärungen auf Grund bester Gewährsmänner und eigener Anschauung vom Geistl. Rat Dr. A. Weber. Zugleich ist das Werk mit vierthalbhundert — 302 — Bildern, darunter 68 ganzseitigen im Text, ferner 48 ganzseitigen Einschaltbildern in Tondruck, nach Meisterwerken älterer deutscher, französischer, italienischer und niederländischer Künstler ausgestattet, welche eine weihevolle Stimmung vermitteln. Keine andere Periode der Kunst erreicht, geschweige denn übertrifft an frommer Innigkeit die Werke, welche die Meister des 14., 15. und 16. Jahrhunderts schufen. Diese Epoche, die Blütezeit der klassischen Malerei überhaupt, brachte uns auch die herrlichsten und erhabensten Schöpfungen religiöser Kunst. Aus diesem reichen Schatze der Kunst jener Jahrhunderte sind in den „Vier Evangelien" die hervorragendsten, heute in den Kirchen, Museen und Privatsammlungen der ganzen Welt zerstreuten Gemälde von 108 verschiedenen Meistern ausgewählt worden, die — ausnahmslos der Lebens- und Leidensgeschichte des Heilandes gewidmet — als der würdigste und edelste begleitende bildliche Schmuck zu den Evangelien erscheinen. Es ist wohl ein dankenswertes Unternehmen, die bildende Kunst so unmittelbar mit der heiligen Schrift zu verbinden, und wenn das Werk in erster Linie natürlich der katholischen Familie dienen soll, so bietet es weiterhin aber auch für jeden Kunstfreund eine selbständige Fülle von Anregungen, da es einen vollständigen Überblick über die gesamte religiöse Kunst in ihrer klassischen Epoche gibt.



Verkleinerte Illustrationsprobe.

Alles in allem ist die Webersche Prachtbibel ein Werk, das ein kostbares Familienstück jedes katholischen Hauses zu werden verdient. Der Preis in Leinwandband ist als ein äusserst billiger zu bezeichnen. Für höhere Ansprüche ist durch eine Luxusausgabe vorgesorgt. (Weihnachtsbücherschau von Dr. Kausen.)

Das herrlich ausgestattete Buch wird eine Zierde in jeder Familie sein. Namentlich als Weihnachtsgeschenk möchten wir es wärmstens empfehlen.

(Liter. Beilage der Köln. Volksztg. 1905 Nr. 46.)

